

# O ódio pela poesia

Ben Lerner

**Criticada por quem a idealiza  
ou a despreza, a arte poética é  
inseparável da aversão que desperta**

Na aula de inglês do nono ano, quando a professora X nos mandou decorar e recitar um poema, fui pedir à bibliotecária da Topeka High School que me indicasse o poema mais curto que ela conhecia, e ela então sugeriu “Poesia” [*Poetry*], de Marianne Moore, que na versão de 1967 diz apenas isto:

Eu, também, não gosto dela.  
Lendo-a, entretanto, com um perfeito desprezo por ela,  
[descobrimos nela,  
no final de tudo, um lugar para o genuíno.\*

Lembro de achar que meus colegas eram uns otários por terem decorado sobretudo o “Soneto 18” de Shakespeare, enquanto eu tive de recitar apenas 24 palavras. Não importa que um esquema fixo de rimas e o pentâmetro iâmbico tornem os 14 versos de Shakespeare mais fáceis de decorar que

Paulo Pasta

\* I, too, dislike it./ Reading it, however, with a perfect contempt for it, one discovers in/ it, after all, a place for the genuine.

os três de Moore, cada um dos quais sendo interrompido por um advérbio conjuntivo – um paralelismo desgracioso que está basicamente a serviço da forma. Isso, somado aos quatro empregos de *it*, faz Moore soar como um padre que admite com inveja que o sexo tem sua função, enquanto tenta evitar usar a palavra, um efeito ampliado pelo *enjambement* deliberadamente canhestro do segundo no terceiro verso (*in/it*). Na verdade, “Poesia” é um poema difícil para guardar de memória, como demonstrei por meu fracasso em dizê-lo certo, a cada uma das três chances que me foram dadas pela professora x, de olhos no texto a me seguir, com meus colegas caindo na risada.

*Eu, também*

Meu desprezo pela tarefa, afinal, foi imperfeito. Geralmente, mesmo agora eu cito de forma errada a segunda frase; acabo de ver o poema pelo Google e tive de corrigir o que digitei anteriormente, mas a primeira quem poderia esquecer? “Eu, também, não gosto dela” vem se repetindo na minha cabeça desde 1993; quando abro um laptop para escrever, ou um livro para ler, “Eu, também, não gosto dela” ecoa no meu ouvido interno. Quando um poeta (inclusive eu mesmo) é apresentado numa leitura, seja o que for que eu ouça, ouço ademais: “Eu, também, não gosto dela”. Quando estou dando aula, basicamente cantarolo a frase. E se alguém me diz, como tantas pessoas já me disseram, que não é chegado à poesia em geral ou à minha em particular e/ou acredita que a poesia está morta: “Eu, também, não gosto dela”. Às vezes esse refrão tem o sabor de uma ruminação negativa e, às vezes, é uma espécie de afirmação mântica e maníaca, o mais próximo que chego de uma prece incessante.

*Prece incessante*

“Poesia”: que tipo de arte assume a aversão de sua audiência e que tipo de artista se alinha a essa aversão, até mesmo estimulando-a? Uma arte odiada, por fora e por dentro. Que tipo de arte tem como condição de sua possibilidade um perfeito desprezo? Além do mais, nem mesmo lendo desdenhosamente você alcança o genuíno. Para ele, pode apenas arrumar um *lugar* – e ainda assim não encontra o poema verdadeiro, o artigo genuíno. Quase todos os anos sai um ensaio num periódico *mainstream* denunciando a poesia ou proclamando sua morte, geralmente para culpar os poetas vivos pela relativa marginalização da arte, e então as defesas se iluminam na blogosfera antes de a cultura, se pudermos dizer que é uma cultura, focar sua atenção, se pudermos dizer que isso é atenção, de volta para o futuro. Mas por que não perguntamos: que tipo de arte é definida – tem sido definida há

*As defesas se iluminam*



milênios – por um tal ritmo de denúncia e defesa? Muito mais gente concorda que odeia poesia do que é capaz de concordar sobre o que é poesia. Eu, também, não gosto dela, mas em grande parte organizei minha vida ao seu redor (embora com muito menos disciplina e perícia do que Marianne Moore), e não sinto isso como uma contradição, porque a poesia e o ódio pela poesia são para mim – e talvez para você – inextricáveis.

Caedmon, o primeiro poeta da língua inglesa cujo nome é conhecido por nós, aprendeu a arte de cantar durante um sonho. Segundo a *Historia ecclesiastica* de Beda, ele era um vaqueiro analfabeto que não sabia cantar. Quando, durante essa ou aquela alegre festa, ficava decidido que todos deveriam, se revezando, apresentar uma canção, Caedmon se afastava constrangido, alegando que tinha de cuidar dos animais. Certa noite, alguém tenta lhe passar uma harpa, depois do jantar, mas Caedmon foge para o curral. Lá, no meio dos ungulados, começa a cochilar e é visitado por uma misteriosa figura, provavelmente Deus. “Você deve cantar para mim”, Deus diz. “Não sei”, diz Caedmon, talvez não com essas palavras. “Por isso é que estou dormindo no curral, em vez de estar bebendo hidromel com meus amigos ao redor da fogueira.” No entanto, Deus (ou um anjo ou um demônio – o texto é vago) insiste em pedir uma canção. “E o que eu deveria cantar?”, pergunta Caedmon, que imagino se achar desesperado, suando frio durante um pesadelo. “Cante o começo das coisas criadas”, o visitante instrui. Então, Caedmon abre a boca e, para seu próprio espanto, deslumbrantes versos em louvor a Deus são emitidos.

Caedmon acorda como poeta e por fim se torna monge. Mas o poema que ele cantou ao acordar, segundo Beda, não era tão bom quanto o que cantara no sonho, “pois as canções, mesmo que nunca sejam muito bem feitas, não podem ser passadas de uma língua para outra, palavra por palavra, sem que percam algo de sua graça e valor”. Se isso é verdade no tocante à tradução no mundo desperto, duplamente é verdade na tradução de um sonho. O poema real que Caedmon traz de volta para a comunidade humana é necessariamente um mero eco do primeiro.

Allen Grossman, cuja leitura de Caedmon estou pirateando aqui, extrai dessa história (da qual há muitas versões) uma lição severa: a poesia surge do desejo de ir além do finito e histórico – do mundo humano da violência e das diferenças – para alcançar o transcendente ou divino. Você é levado a escrever um

*O que eu deveria cantar?*

*A perda da graça*

poema, sente-se intimado a cantar, por causa desse impulso transcendente. Mas, tão logo passa do impulso para o poema real, a canção do infinito é comprometida pela finitude dos termos. Num sonho, seus versos podem anular o tempo, suas palavras podem se livrar da história do uso que elas têm, você pode representar o que é irrepresentável (por exemplo, a criação da própria representação), mas quando acorda, quando volta para junto de seus amigos ao redor da fogueira, encontra-se de novo no mundo humano, com sua lógica e suas leis inflexíveis.

O poeta é assim uma figura trágica. O poema é sempre o registro de um fracasso. Há um “conflito insolúvel” entre o desejo que há no poeta de cantar um mundo alternativo e, como Grossman o coloca, a “resistência à alternativa que se faz inerente aos materiais de que qualquer mundo deve ser composto”. Num ensaio sobre Hart Crane, Grossman desenvolve seu conceito de “poema virtual” – o que poderíamos chamar de poesia com P maiúsculo, o potencial abstrato do meio, como o poeta o sente quando intimado a cantar – e o contrapõe ao “poema real”, que necessariamente trai esse impulso quando se une ao mundo da representação.

Eu aqui passo por alto as belas complexidades da explicação de Grossman, para extrair de seus ensaios, pouco lidos e de um brilho quase anormal, a ideia de que os poemas reais são estruturalmente condenados de antemão por uma “lógica amarga” que não pode ser superada por nenhum nível de virtuosismo: poesia não é difícil, é impossível. (Talvez isso nos ajude a entender Moore: nosso desprezo por qualquer poema específico deve ser perfeito, deve ser total, porque somente uma leitura implacável, que nos permita avaliar a brecha entre o real e o virtual, nos habilitará à experiência, se não de um poema genuíno – algo que não existe –, de um lugar para o genuíno, seja o que for que isso queira dizer.) Grossman me impressiona porque, como tantos poetas, vivo no espaço entre o que sou levado a fazer e o que posso fazer, confrontando-me nessa desconexão não só com minhas limitações pessoais (embora as sinta igualmente), mas também com a estrutura da arte como a concebo. E eu reencontro essa estrutura implícita, repetidas vezes, tanto nas alegações dos que pretendem denunciar a poesia quanto entre os que se lançam em sua defesa.

O amargor da lógica poética é particularmente inflexível porque em tenra idade nos ensinaram que, pelo simples fato de sermos humanos, todos nós somos poetas. Nossa capacidade

*O virtual e o real*

*Uma lógica amarga*

*Você é um poeta*

de escrever poemas, por conseguinte, é em certo sentido a medida de nossa humanidade. Pelo menos foi isso o que na Topeka High School nos ensinaram: todos nós temos sentimentos (e onde, exatamente, eles se localizam?); a poesia é a expressão mais pura (como o suco que se espreme da laranja?) desse domínio íntimo. Sendo a língua a matéria do social, e a poesia a expressão na língua de nossa irredutível individualidade, nossa condição de pessoa está atada à condição de poeta. “Você é um poeta e sequer sabe disso”, costumava nos dizer no segundo ano a professora x, que soltava esse refrãozinho irritante toda vez que dizíamos alguma coisa que por acaso rimasse. Eu acho que esse clichê jocoso revela uma verdadeira crença na universalidade da poesia: certas crianças têm aulas de piano, outras aprendem sapateado, mas nós não dizemos que todas elas são pianistas ou dançarinas. Você é um poeta, no entanto, saiba ou não, porque participar de uma comunidade linguística – ser, em suma, chamado de “você” – é ser dotado de aptidão poética.

Se como adulto você for suficientemente tolo para dizer a outros adultos que (ainda!) é um poeta, com frequência eles irão lhe contar que abandonaram a poesia: “No colégio escrevia poemas; na faculdade, muito pouco”. Agora eles quase nunca escrevem. Mas lhe dirão que têm uma sobrinha ou um sobrinho que escreve poesia. Esses familiares encontros – o meu mais recente foi no dentista, eu mantendo a boca aberta enquanto o dr. x quase me fazia vomitar, como se estivesse à procura dos meus sentimentos mais profundos – têm um clima que é difícil de descrever. O poeta fica sem graça – “Você não poderia arranjar um emprego de verdade e deixar suas esquisitices infantis para trás?” –, mas por parte do não poeta também existe embaraço, porque ter de reconhecer sua total alienação da poesia entra em atrito com a associação inicial já feita entre poema e pessoa. O fantasma dessa conjunção romântica torna o abandono da poesia um abandono da pura potencialidade de ser humano às vicissitudes de ser uma pessoa real numa situação histórica concreta, com as mãos de outra na boca. Eu tinha a sensação de que o dr. x, ao bater seu espelhinho nos meus molares, desdenhava da ideia de que tal abertura fosse capaz de emitir genuína poesia. E o dr. x estava certo: não existe poesia genuína; existe apenas, afinal, e na melhor das hipóteses, um lugar para ela.

A troca embaraçosa e até mesmo tensa entre um poeta e um não poeta – que ocorre frequentemente num avião, no

*Um espelho na boca*

consultório de um médico ou nalgum outro não lugar contemporâneo – é uma pequena brecha interpessoal que revela como a “poesia” é inextricável de nossa imaginação da vida social. Seja o que for que nós pensemos sobre poemas específicos, “poesia” é uma palavra para o lugar de encontro entre o privado e o público, entre o interno e o externo: minha capacidade de me expressar poeticamente e de compreender tais expressões é uma qualificação fundamental para o reconhecimento social. Se eu não tiver interesse por poesia, ou se me sentir repellido por poemas reais, estarei fraquejando no social, ou o social então fraqueja em mim. Não quero dizer que o dr. x ou qualquer outra pessoa pense nesses termos, nem que essas suposições sobre poesia sejam comuns a todos, menos ainda no mesmo grau, ou que essa é a única ou a melhor maneira de pensar sobre poesia, mas estou convencido de que o embaraço, a suspeita ou a raiva que é muitas vezes palpável em tais encontros deriva dessa noção dos tremendos riscos sociais da poesia (combinada a uma noção de sua tremenda marginalização social). E são esses riscos que tornam uma ofensa os poemas reais: se, enquanto o avião voa em círculos sobre Denver esperando autorização de pouso, meu vizinho de poltrona me pede para cantar, se me solicita um poema que reúna a primeira classe e a classe econômica numa só comunidade, não o posso fazer. Talvez porque eu não saiba cantar, ou porque os passageiros não saibam ouvir, mas também pode ser porque “poesia” denota uma demanda impossível. Essa é uma razão subjacente para que a poesia seja vista tantas vezes com desprezo, mais do que com mera indiferença, e para que ela seja periodicamente denunciada, em vez de simplesmente desconsiderada: a maioria de nós tem pelo menos leve ideia de uma correlação entre poesia e possibilidade humana que não pode se realizar por poemas. O poeta, por sua própria pretensão de ser um fazedor de poemas, é, pois, tanto um estorvo quanto uma acusação.

Quando você é suficientemente tolo para se identificar como poeta, seus interlocutores muitas vezes perguntam: um poeta *publicado*? E se você lhes diz que sim, que de fato é um poeta publicado, eles parecem, pelo menos, vagamente impressionados. Por que será? É improvável que eles ou alguns de seus conhecidos leiam revistas de poesia. No entanto há algo bem razoável, penso eu, sobre essa reação automática com que se invoca a publicidade, como se fosse para dizer: todos podem escrever um poema, mas a sua poesia,

*Voando em círculos*

*Do curral para a fogueira*

a destilação do que há em você de mais íntimo, já foi considerada autêntica e inteligível por outros? Ela é capaz de circular entre pessoas, de fazer de seu público leitor, nesse sentido, uma Comunidade, por pequena que seja? Isso explica a associação desconcertante e persistente, noutros casos, entre poesia e fama – desconcertante porque não há poetas famosos junto ao grande público. Requerer prova de fama é pedir para provar que suas canções permaneceram intactas ao retornarem do sonho no curral para o mundo social da fogueira – que suas canções são altamente peculiares a você e, ao mesmo tempo, exemplares para os outros.

(Na virada do milênio, quando eu era editor de uma pequena revista de poesia e arte, costumava receber um fluxo constante de colaborações – nosso endereço estava on-line – de pessoas que obviamente nunca tinham lido nossa publicação, mas cujas cartas expressavam um desespero enorme para ter seus poemas impressos *em qualquer lugar*. Algumas dessas cartas – dezenas delas – explicavam que o ou a poeta em questão sofria de uma doença terminal e queria, precisava ver seus poemas publicados antes de ele ou ela morrer. Tenho aqui três cartas que contêm a mesma frase: “Não sei o tempo que me resta”. Recebi também um monte de cartas de presidiários que achavam que a publicação de poesia era a melhor maneira de que eles dispunham para afirmar que eram seres humanos, não simplesmente criminosos. Não estou zombando desses poetas; ofereço-os como exemplos de como é vigorosa a conexão implícita entre a poesia e o reconhecimento social da humanidade do poeta. É uma associação tão forte que os escritores em questão não notam qualquer contradição no fato de tentarem garantir e preservar sua condição pessoal numa revista que não há de ser lida por nenhum conhecido deles. É como se o poema real e a publicação não importassem; o que importa é o poeta saber e poder comunicar aos outros que é um poeta publicado, distinção que ninguém – nem a Morte nem a morte social que é a exclusão da Lei – é capaz de lhe tomar. A poesia torna a pessoa famosa sem audiência, numa síntese ou tipo de protofama: a questão é menos me conhecerem numa comunidade mais vasta do que eu saber que poderia ser conhecido, é menos você saber meu nome do que eu me saber nomeado: *Eu sou poeta/ e você sabe disso*.)

E, quando você é suficientemente tolo para se identificar como poeta, não raro seu interlocutor lhe perguntará quem são

*Não sei o tempo que me resta**Quem são seus poetas favoritos?*

seus poetas favoritos. Se você diz “Cyrus Console”, ele olha de soslaio, como a procurar na própria memória, e meneia a cabeça, como se quase conseguisse se lembrar do nome e da obra, apesar de naturalmente não o conseguir (ninguém entre as centenas de conhecidos não poetas que lhe fizera perguntas desse tipo jamais consegue). Eu, porém, decidi – estou decidindo enquanto escrevo – que aceito esse olhar, que o valorizo. Adoro ver o não poeta condicionado a acreditar que nome e obra se acham quase ao seu alcance, embora os únicos poemas com os quais ele tenha tomado contato, nessas últimas décadas, estivessem presentes em funerais ou casamentos. Adoro quando parece que ele já está à beira de se lembrar de um verso específico, antes de lentamente balançar a cabeça e admitir: nunca ouvi falar dele ou dela; não me diz nada. Entre outras coisas, isso é uma (não mais que semiconsciente) performance das exigências da poesia, quase, a essa altura, uma memória muscular: o poema é uma tecnologia de mediação entre mim e as pessoas que me cercam; ele deve me incluir, deve me reconhecer e ser reconhecível – tão reconhecível que eu deva ser capaz de lembrá-lo sem jamais tê-lo visto, como o rosto de Deus.

Trocas desse tipo me parecem significativas porque sinto que elas são descendentes contemporâneas, ainda que reduzidas, daqueles diálogos fundadores sobre poesia que estabeleceram, ainda que de modo instável, os termos para a maior parte das denúncias e defesas ocidentais. Platão, no mais influente ataque à poesia da história escrita, concluiu que na República não havia lugar para a poesia porque os poetas são retóricos que fazem projeções imaginativas passarem por verdades e ameaçam corromper os cidadãos da cidade justa, em particular a juventude impressionável. (As perguntas de Sócrates em *A República* são tão capciosas e tão cheias de ardis que ele bem poderia estar também com as mãos na boca de seus interlocutores.) Uma diferença entre o Sócrates de Platão e o dr. x é que Sócrates teme e se ressentido do poder corruptor da performance poética efetiva – ele pensa, por exemplo, que os poetas vão provocar emoções excessivas –, enquanto o dr. x presumivelmente teme e se ressentido de sua incapacidade de compreender ou de se comover com o que passa por ser um poema. Ainda assim, os interrogatórios dos poetas por Sócrates – o que realmente eles sabem, as contribuições que trazem de fato – soarão familiares a muitos de meus contemporâneos. Platão/Sócrates está tentando defender a língua como

*Ninguém há de cantar pra valer*

o meio que a filosofia utiliza, contra a insensatez dos poetas que apenas inventam baboseiras, algo oposto à descoberta de genuínas verdades. Contudo, a ironia dos diálogos de Platão, já tão notada, é que eles mesmos são poéticos: dramatizações imaginativas formalmente experimentais. Podemos dizer que Sócrates (“Aquele que não escreve”, no dizer de Nietzsche) é uma nova estirpe de poeta que descobriu como se livrar dos poemas. Ele argumenta que não há poesia existente capaz de expressar a verdade sobre o mundo, e seus diálogos pelo menos se aproximam da verdade ao destruírem as pretensões de outros de possuí-la. Sócrates é a mais sábia das pessoas porque ele sabe que não sabe de nada; e Platão é um poeta que se mantém mais perto da Poesia porque recusa todos os poemas reais. Cada poema existente é uma mentira, e Platão “lê” as alegações feitas em defesa desses poemas e as refuta, a fim de promover o interminável colóquio dialético que sobrepõe a razão à falsa representação em que um poema real se constitui. Ironia socrática: perfeito desprezo. O famoso ataque de Platão aos poetas pode, portanto, ser lido como uma defesa da Poesia contra os poemas. Sócrates: “Nenhum de nossos poetas terrenos já cantou aquele lugar além dos céus, e ninguém há de o cantar validamente...”

Lembro que, ao ler Platão pela primeira vez, na Biblioteca Pública do Condado de Shawnee & Topeka, senti que a poesia devia ser uma arte poderosa, já que a cidade justa dependia de sua supressão. Quantas desmedidas expectativas de poetas sobre os efeitos políticos de sua obra, ou quantas decepções de críticos sobre a contribuição à sociedade dada por poemas reais, não derivam daquela honra do exílio que nos foi conferida por Platão? É claro que, sob regimes totalitários, muitos poetas foram banidos, quando não pior que isso, por causa de sua escrita; devemos reverenciar os que – como o próprio Sócrates – morreram por sua língua. Mas o ataque de *A República* aos poetas ajudou a abonar por milhares de anos a vaga noção de que a poesia tem profundos amparos políticos, mesmo em contextos em que ninguém é capaz de nomear um poeta ou de citar um poema. Qualquer um que leia (ou leia as *SparkNotes* sobre) *A República* se imbui da noção de que a poesia é uma inflamada questão social. Ao me declarar poeta, eu sabia que era uma vocação importante, não por já ter visto o impacto de poemas reais, mas porque a figura fundadora da tradição ocidental estava convencida de que os poetas tinham

*A honra do exílio*

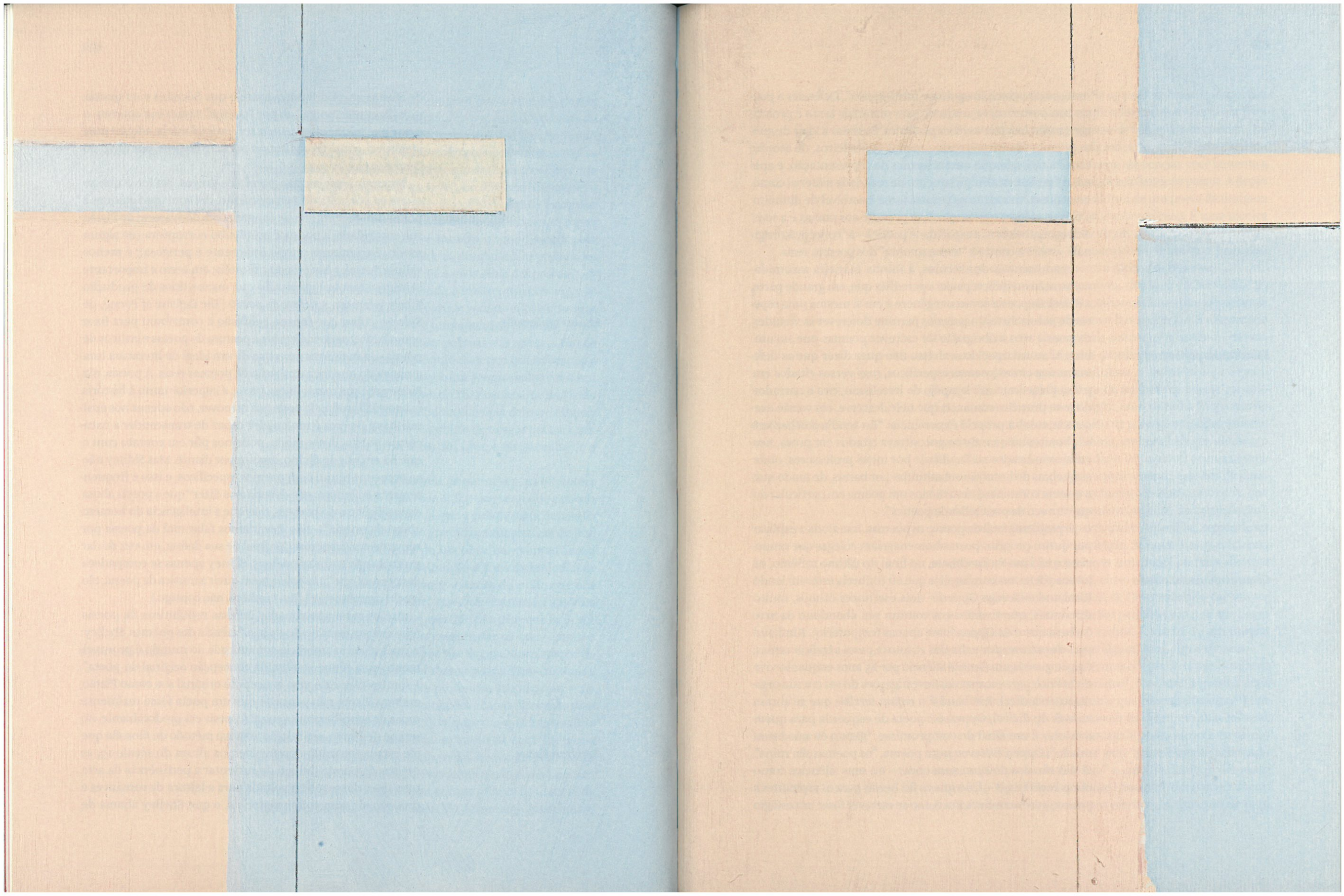
de afastar-se. (A diferença entre o que Sócrates e eu queríamos dizer por “poeta” ou por “poema” nunca me ocorreu; o caso é que minha obra deveria ser revolucionária; adquirir meu idealismo, como tantos outros poetas e críticos, por meio do desprezo platônico.)

Naturalmente eu não parei nos gregos. Ao ler o que se escreveu por volta do Renascimento, dei com mais ataques à poesia, sendo comum que os agressores derivassem de Platão sua autoridade: a poesia é inútil e/ou corruptora (de algum modo, é ao mesmo tempo impotente e perigosa); é menos valiosa do que a história ou a filosofia; em certo e importante sentido é menos legítima do que outros tipos de produção. A bela e famosa *A defesa da poesia* [*The Defense of Poesy*], de Sidney – obra que causou confusão e contribuiu para fixar como basicamente defensiva a postura de poetas e críticos de poesia –, é mais uma assertiva de um ideal de literatura imaginativa do que uma exaltação de poemas reais. A poesia, diz Sidney em sua maravilhosa prosa, é superior tanto à história quanto à filosofia; ela pode nos comover, não apenas nos ensinar fatos; o poeta é um criador capaz de transcender a natureza; a poesia, desse modo, pode nos pôr em contato com o que há em nós de divino; e assim por diante. Mas Sidney não se preocupa muito com poemas específicos, e isso é frequentemente enganoso: não deveríamos dizer “que a poesia abusa da inteligência do homem, mas que a inteligência do homem abusa da poesia” – não deveríamos falar mal da poesia por causa de maus poemas. No final de sua defesa, em vez de dar exemplos de grandes poemas, Sidney apenas se compadece das pessoas que “não conseguem ouvir a música da poesia, tão igual à dos planetas”. (Eu, também, não consigo.)

Até as mais apaixonadas defesas românticas da poesia reinscrevem certa noção da insuficiência dos poemas. Shelley: “A mais gloriosa poesia já comunicada ao mundo é provavelmente uma tênue sombra da concepção original do poeta”. A sombra tênue de uma concepção original soa como Platão, embora Platão não pensasse que um poeta fosse realmente capaz de conceber muita coisa. A poesia era predominante, no tempo de Platão, em relação ao novo método de filosofia que ele estava tentando desenvolver; na altura do século 19, as defesas da poesia tinham de sustentar a pertinência da arte para uma classe média voltada para a leitura de romances e preocupada com coisas materiais, o que Shelley chama de

*Musica universalis*

*Sombras tênues*



“excesso do princípio egoísta e interesseiro”. Defender a poesia como alternativa aos interesses materiais tanto é prolongar quanto inverter a crítica platônica. É aceitar a ideia de que os poemas são menos reais – menos verdadeiros, de acordo com Platão – do que outras formas de representação, e apenas refundir esse distanciamento da realidade material como uma alternativa virtuosa à nossa fome insaciável de dinheiro e coisas, crédito e acúmulo. Isso permite aos poetas e a seus defensores celebrar a capacidade poética – a “concepção original” – sobre e contra a “tênue sombra” dos poemas reais.

Lendo através dos séculos, à minha maneira assumidamente não metódica, passei a acreditar que, em grande parte, a defesa da poesia como um gênero é em si mesma uma espécie de poesia virtual – pois nos permite descrever as virtudes da poesia sem a obrigação de escrever poemas que sucumbissem ao amargor do real. Isso não quer dizer que as defesas nunca citem poemas específicos, mas versos citados em prosa preservam um lampejo de irrealismo; cito o narrador do meu primeiro romance, que nele descreve, em versão exagerada, minha própria experiência: “Eu tendia a achar versos bonitos só quando os encontrava citados em prosa, nos ensaios indicados na faculdade por meus professores, onde as quebras de linha são substituídas por barras, de modo que o que era comunicado era menos um poema em particular do que um eco da possibilidade poética”.

O problema fatal da poesia: os poemas. Isso ajuda a explicar por que os próprios poetas homenageiam colegas que renunciaram à escrita. Na faculdade, no final do último milênio, os jovens poetas mais tranquilos que eu conhecia estavam lendo Rimbaud e George Oppen – dois escritores ótimos, muito diferentes, que tiveram em comum seu abandono da arte (se bem que o de Oppen fosse apenas temporário). Rimbaud para de escrever por volta dos 20 anos e passa a traficar armas; Oppen guarda um famoso silêncio por 25 anos enquanto vive no México para escapar das investigações do FBI em sua organização sindical. Rimbaud é o *enfant terrible* que se abrasa através do dizível; Oppen é o poeta de esquerda para quem a mudez é um sinal de compromisso. “Como eu não estou calado”, Oppen escreveu num poema, “os poemas são ruins”. O silêncio dos dois, ou suas obras – ou seus silêncios como obras conceituais –, foi o que os fez heróis para os aspirantes a poetas que eu conheci. Era como se escrever fosse um estágio

*Substituídas por barras*

*Como eu não estou calado*

pelo qual passaríamos, como se os poemas fossem importantes porque poderiam ser sacrificados no altar da poesia para que nosso silêncio se impregnasse de virtualidade poética. (E a pretensão de renunciar à poesia encontra-se por toda parte no interior de poemas – desistir é uma convenção: você lamenta a insuficiência de seu canto, destrói sua flauta de pastor. A ficção de que um poema pode ser o último de um poeta dá margem à esperança das palavras virtuais sobre as reais. É uma técnica pelo menos tão antiga quanto Virgílio.) Assim, o poeta e o não poeta chegam ambos à impoemidade, embora o primeiro transite por poemas, enquanto o último os renegue.

Lendo Rimbaud no gramado, doido para ser visto, ao mesmo tempo eu também lia, saboreando, os piores poetas da língua inglesa. Um dos primeiros livros que Keith e Rosmarie Waldrop – duas das pessoas mais cultas que já conheci – deram-me em Providence foi uma antologia, publicada por sua pequena editora, que se intitulava *A decadência de Pégaso* [*Pegasus Descending*], “um livro da melhor má poesia”, antologia que, como disse James Wright, não continha “nada medíocre!”. Claro está que essa reunião de poemas verdadeiramente espantosos é muitas vezes hilária, embora haja um elemento de idealismo mesclado à hilaridade: ler os piores poemas é uma maneira de sentir, ainda que negativamente, esse eco da possibilidade poética. Pense no argumento de Platão no *Fédon*, que é conhecido como seu “argumento a partir da imperfeição”: para perceber que algo em particular é imperfeito, temos de ter em mente algum ideal de perfeição. Se notarmos que há uma maçã imperfeita, é forçoso haver uma Maçã perfeita, distinta de qualquer outra. (Descartes, entre outros, usará uma versão disso para sustentar a existência de Deus: sabendo-me um ser imperfeito, tenho ideia de um Ser perfeito pelo qual me posso avaliar.) Quando sentimos o radical fracasso de um poema, devemos estar avaliando-o por algum ideal, algum Poema.

E se o mais perto que pudermos chegar de ouvir “a música da poesia, tão igual à dos planetas”, for ouvir a música mais feia da Terra e sentir a distância que há entre as duas? Lembro que os Waldrops declamavam às vezes, em suas leituras, obras de William Topaz McGonagall, poeta escocês do século 19 que a Wikipédia afirma ter sido “grandemente aclamado como o pior poeta da história” e cujo “O desastre da ponte sobre o rio Tay” [“The Tay Bridge Disaster”] é considerado um dos mais horrorosos poemas já escritos. No inverno de 1879,

Φαιδων [*Fédon*]

*Num braço do rio Tay*



na cidade de Dundee, a ponte sobre o Tay desabou quando um trem passava por ela, matando todos os passageiros. O poema de McGonagall (que é o segundo de uma trilogia; o primeiro celebrava a ponte recém-construída, o terceiro saúda sua reconstrução) começa assim:

Bela ponte do trem no argênteo Tay a correr,  
Ai de mim! Lamento muito dizer  
Que noventa vidas se soube aqui morrer  
Em 1879, no último dia de sabá,  
E disso por longo tempo lembrará.\*

O que acho irresistível em relação a esse poema é como, quando intimado a enaltecer uma ponte defeituosa, McGonagall constrói outra. O objetivo é ligar o presente do desastre ao futuro, criar uma comunidade que atravesse o tempo, mas a técnica falha espetacularmente. Como em qualquer obra mal construída, as medidas estão todas erradas, seu metro é canhestro e irregular. Fica claro que McGonagall está tentando diligentemente reunir os recursos de uma tradição métrica, não subvertê-los, mas a combinação inadequada da medida dupla e tripla só no primeiro verso já indica que esse, sendo feito de componentes arquivais (pés métricos reconhecíveis), não se inclina a enquadrar-se em nenhum padrão métrico específico (iambo, troqueu, dáctilo, anapesto etc.) nem em nenhum gênero poético (pastoril, elegíaco ou de baladas). Presumo que eu leia esse primeiro verso como se ele começasse por um dáctilo (uma sílaba longa ou tônica seguida de duas breves ou átonas – *BEAUTiful*) e assim tento forçar *railway bridge* ao mesmo padrão de acentuação. Mas a tentativa de ler *bridge* como átona (dada em particular sua importância temática no poema) se revela estrambótica, e eu assim reviso então minha leitura, para recuperar a natural acentuação inicial de *RAILway*, e começo a dividir a medida tripla, para retornar à medida dupla. Essa mixórdia de metros (e dos ritmos ascendente e descendente) torna disparatada a elisão

\* Beautiful railway bridge of the silv'ry Tay/ Alas! I am very sorry to say/ That ninety lives have been taken away/ On the last sabbath day of 1879/ Which will be remember'd for a very long time.

“A insuficiência dos apoios da travessia e suas fixações...”

ostensivamente tática da terceira sílaba de *silv'ry*. Tal gesto só faria sentido como um modo de cuidadosamente encaixar *silvery* numa estrutura métrica que aqui não existe.

O estorvo de *silv'ry* pode exemplificar quão horroroso McGonagall se mostra ao integrar a tragédia a uma tradição, ou as vidas perdidas a uma comunidade humana. Há um milhão de maneiras de atacar sua tentativa de elegia, mas o mais importante para mim é como, do mesmo modo que ele parece incapaz de contar os acentos prosódicos, há algo perturbadoramente rude (e no entanto risível) quanto a sua estratégia de medir tempo e vidas. *I am very sorry to say* é uma bem lamentável expressão de dor, mas talvez ainda mais atroz seja a tranquila especificação do número de falecidos – uma oca abstração estatística, cautelosa e crassa, justamente no momento em que eu esperava que um poeta propusesse algum padrão de valor alternativo ou indicasse, pelo menos, o desejo sentido de o fazer. (Aliás, parece que McGonagall se enganou sobre o número de vidas ceifadas: admite-se agora que o total de mortes tenha sido de 75.) A menção ao *sabbath day* serve presumivelmente para invocar o religioso, para introduzir a possibilidade de um tempo messiânico em lugar do mero tempo cronológico, mas a insinuação de redenção que a frase contém, seja ela qual for, é anulada pelo 1879, que soa aqui tão abstrato e frio quanto o *ninety*. E, posto que o ano numericamente escrito é um inescandível bocado de seis sílabas, o final do verso é um prosódico desastre de trem. Rimar 1879 com o próprio *time* – rimar um simples número com o mais genérico dos termos para duração na língua – garante que a data específica que o poema aspira a preservar desapareça na abstração do calendário. O que há de tão hilário sobre o apressado *very long time* é que isso soa, após a descrição desastrosa do desastre, como um modo de apostar timidamente na pretensão tradicional de um poema de perdurar por gerações. É como se McGonagall dissesse: esta data bem poderia ser lembrada durante a década de 1890. Ou pelo menos até 1883 – e quatro anos, afinal de contas, é um tempo muito longo! Esse dístico horrível torna-se ainda pior pelo fato de se tratar de um refrão, que por três vezes ocorre no poema.

Entretanto, malhando aqui, para descartá-lo, o extremo fracasso de McGonagall, encontro-me a subentender um poema que poderia realizar algo como o seguinte: criar um ritmo ao mesmo tempo reconhecivelmente coletivo (por

... para resistir à força da ventania.”

Alturas implícitas

usar a estrutura da prosódia herdada) e irredutivelmente individual (porque o tratamento dessa estrutura por McGonagall seria então expressivo de sua voz poética específica), um ritmo que, por conseguinte, ordenasse o que o poema tenta descrever – a integração das (perdidas) vidas individuais numa comunidade humana que perdure pelo tempo afora. Dou a entender que existe um modo de medir vidas e duração – tanto no sentido poético quanto no não poético de “medir” – que resiste à fria permutabilidade do numérico e faz com que passado e presente rimem, quer literal, quer conceitualmente. Minhas críticas a McGonagall sugerem um poema que poderia transcender a representação e derrotar o tempo. A exigência que estou fazendo a McGonagall é impossível.

*Sei o que é quando eu vejo*

Acho marcante que McGonagall seja evidentemente horrível até mesmo para aqueles que não leem poesia. Recite esse poema para uma amiga que não tenha interesse por – nem uma experiência significativa com – versos, que alegue não saber nada disso, e aposto que ela há de convir, seja ou não capaz de detalhar suas falhas, que pelo menos ele é muito, *muito* ruim. Desse modo, McGonagall é bem-sucedido ao fracassar, porque seu fracasso pode ser reconhecido mais ou menos universalmente e, nesse sentido, cria comunidade. “Sei o que é quando eu vejo”, disse celebrenmente sobre a pornografia explícita o juiz Potter Stewart, e *Os amantes*, o filme de Louis Malle que o estado de Ohio tentava proibir, não se encaixava na definição. É muito mais difícil concordar sobre o que constitui um poema bem-sucedido quando o vemos (nós ainda respeitamos Tolstói, por exemplo, embora ele odiasse Shakespeare) do que concordar que estamos diante de um poema pavoroso. Penso que isso ocorre porque sentimos a imensa ambição – a ambição impossível – inerente a um poema como o de McGonagall, e o sentimos mais intensamente em virtude da meticulosidade com que sua ambição deixa para trás sua capacidade. Um poeta menos ruim não tornaria a distância entre o virtual e o real tão palpável, tão imediata. *Nada medíocre*: quanto mais insondável a experiência do real, maiores as alturas implícitas do virtual.

(Acabo de falar por telefone com um amigo, o poeta e crítico Aaron Kunin – também um aluno, não por coincidência, de Grossman – e, ao mencionar-lhe minha leitura de “O desastre da ponte sobre o rio Tay”, logo fiquei sabendo por Kunin que Grossman obteve seu emprego na Universidade Johns

*Através do tempo*

Hopkins por ter dado uma palestra sobre McGonagall e os poemas da ponte sobre o Tay.)

Um pouco mais de 50 anos antes de McGonagall escrever o desastroso “O desastre da ponte sobre o rio Tay”, e a cerca de 800 quilômetros de Dundee, John Keats estava escrevendo as seis odes que muitos consideram o que há de mais próximo que temos em inglês de uma realização da música planetária da poesia. Não vou dar um monte de exemplos de como é fino o ouvido de Keats em relação ao de McGonagall (ou, no tocante a isso, ao de qualquer um), mas me espanta que, até mesmo em seus poemas mais melífluos, Keats descreva uma música ideal que os próprios poemas não conseguem tornar audível. De sua “Ode sobre uma urna grega” [“Ode to a Grecian Urn”]:

Ouve-se a doce melodia, e a não ouvida  
Ainda é mais doce; tocai, pois, flautas num tom  
Não para o ouvido sensual, que, mais sentida,  
Para o espírito ouvir, seja canção sem som.\*

*Escrito na água*

Muitos críticos literários têm comentado o virtuosismo técnico da escrita de Keats: como seus poemas fazem o tempo parar ou provocam no leitor estados alterados, como a música de seus versos induz a um transe. Sigo o crítico literário Michael Clune – também aluno de Grossman – ao enfatizar como (1) apesar de toda minha admiração por Keats, não consigo experimentar o transe de que esses críticos falam (e também tenho certa dificuldade de acreditar que eles o experimentaram, pois nunca vi nenhum crítico em semelhante estado); e (2) que no cerne da poesia de Keats há o que Clune chama de “imagens de uma música virtual” – uma música que Keats pode descrever, mas não tocar (e que ninguém pode tocar no tempo: não é difícil, é impossível). A forma literária não é capaz de realmente produzir a elevada música que Keats imagina, é apenas capaz de figurá-la, o que, em certo sentido, é o que McGonagall consegue fazer sendo tão ruim. A incrível habilidade de Keats, suas vogais entrelaçadas, nos instiga a acreditar que essa música impossível se acha fora de alcance, ao passo que a suprema inépcia de McGonagall nos permite

\* Heard melodies are sweet, but those unheard/ Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;/ Not to the sensual ear, but, more endear'd, / Pipe to the spirit ditties of no tone.

intuir sua possibilidade por meio de uma confrontação com seu contrário. Nenhum dos dois apresenta o genuíno, e Keats, mestre como ele é, nem pretende chegar a tanto. Penso nestes versos de seu *Hyperion: A living death was in each gush of sounds, / Each family of rapturous hurried notes, / That fell, one after one, yet all at once*, [Morte viva havia em cada jorro de sons, / Nas famílias de arrebatadas notas rápidas / Caindo uma após outra, mas todas de uma vez,] – são versos grandiosos de poesia ecfástica, embora o que eles descrevem não possa ser realizado, no tempo, por nenhum instrumento humano.

Pessoalmente nunca achei a eufonia de Keats tão poderosa quanto a dissonância de Emily Dickinson. E isso porque, penso eu, os metros aflitivos e as rimas enviesadas de Dickinson capacitam-me a experimentar tanto a extrema discórdia (embora esta seja, nela, refreada e soturna, nada como McGonagall) quanto um virtuosístico alcance da música das esferas. Falei de um poema para mostrar o que tenho em mente, mas, antes de considerar qualquer exemplo específico do virtuosismo de Dickinson, convém notar que a própria natureza inusual de suas páginas manuscritas torna difícil determinar o status de suas composições. Será um poema ou um objeto de outra espécie? Será uma obra de arte visual? O que dizer, por exemplo, de seus “escritos em envelopes” – aqueles envelopes delicadamente abertos e desdobrados cujas formas físicas, como alguns já argumentaram, interagem de propósito com a linguagem de Dickinson? As cartas dela são poemas? Como considerar suas notas em volantes de propaganda? E os textos que ela reuniu em fascículos – costurando-os à mão em grupos – estão cheios de palavras variantes (as quais, conforme sustentou uma pioneira, a crítica e poeta Susan Howe, fazem parte da estrutura da obra, tal como as cruces que Dickinson usa para indicá-las). Além disso, há os famosos travessões, que me apraz tomar, entre outras coisas, por marcadores dos limites do real, por vetores de insinuação onde não há palavras que funcionem. Apesar de todo o esforço dos editores (a princípio homens) para padronizar Dickinson, a obra dela, especialmente se vista em fac-símile, provoca uma alteração na lógica amarga do princípio poético, levando-nos a um incessante ir e vir entre distintos modos de percepção – num instante nós lemos, no seguinte olhamos, e o objeto se recusa a tornar-se, ou a permanecer, um poema típico. Isso é coerente, ao longo de sua obra, com a ênfase em sobrepor o potencial ao real:

Uma tremulação

Uma casa maior

Moro na Possibilidade –  
Uma Casa maior que a Prosa –  
De Janelas mais numerosas –  
E superior – em Portas –

De Quartos como os Cedros –  
Inalcançáveis pelo olhar –  
E por Telhado para sempre  
O Céu de Águas Quebradas –

De Visitas – as melhores –  
Por Ocupação – Isto –  
O vasto alargar das minhas Mãos  
Estreitas para apanhar o Paraíso –\*

Em vez da esperada oposição entre poesia e prosa, o primeiro termo é substituído por “Possibilidade” – uma morada imaterial, toda de entradas e céu. O poema dramatiza a impossibilidade de se alcançar realmente o paraíso; a ocupação poética, como assevera a estrutura do poema, abre bem as mãos que nada contêm em si (e é isso o que significa morar na casa porosa da possibilidade). O poema sai de seu rumo para acentuar a distância entre o “i” breve de *This* e o “i” longo de *Paradise* – uma rima que padrões anteriores nos levariam a esperar –, e sentimos assim a distância que existe entre a escrita deste poema na Terra e o que quer que seja que passe por Poesia no céu. Há “is” longos em todas as estâncias da casa – o poema se inicia com um – e o som de *eye* e *Sky* é preservado em *wide*, que, posicionado acima de *Paradise*, tanto na versão manuscrita quanto na datilografada, chama nossa atenção para o paralelismo dos dois termos, sua vastidão. Isso não pode compensar, porém, o malogro em rimar *This* com *Paradise*, porque metro e rima acham-se em tensão no fim do poema, pelo menos para meu ouvido, e isso impede que *Paradise* cause a impressão de uma rima verdadeira com *Sky*. Normalmente, *Paradise* é dactílico (*PARadise*), mas aqui

Desdobramento da palavra

\* I dwell in Possibility –/ A fairer House than Prose –/ More numerous of Windows –/ Superior – for Doors –// Of Chambers as the Cedars –/ Impregnable of eye –/ And for an everlasting Roof/ The Gambrels of the Sky –// Of Visitors – the fairest –/ For Occupation – This –/ The spreading wide my narrow Hands/ To gather Paradise –

a pressão para fazê-lo rimar e ter medida exata exige que se ressalte a última sílaba (*paradise*, ou *PARADISE*). Sem dúvida, isso é algo bastante comum para se fazer num poema, mas Dickinson é tão precisa e invulgar, que dou comigo a preocupar-me com essa alteração: sinto que ou bem estico *Paradise*, deturpando-o para obter a rima, ou bem deixo que a rima se perca, a fim de privilegiar a pronúncia: tenho de escolher entre “uma após outra” – a expansão tônica da palavra no tempo – ou “todas de uma vez”, a verticalidade da rima. Tudo isso virtualiza a casa que o poema é, com uma mistura de virtuosismo e dissonância voluntária que tanto capta algo da música de Keats quanto da ponte que desaba de McGonagall.

#### Via negativa

McGonagall, Keats, Dickinson – todos os três criam um lugar para o genuíno ao produzirem uma imagem negativa do Poema ideal que não podemos escrever no tempo. O horrroso e o grandioso (e o silencioso) têm mais em comum do que o medíocre, o passável ou até mesmo o muito bom, porque se enfurecem contra o meramente real, têm por ele um perfeito desprezo (ou, no caso do afluente convicto McGonagall, ao menos inspiram de imediato tal desprezo), a fim de se aproximarem, por uma *via negativa*, da obra imaginária que poderia reconciliar o finito e o infinito, o individual e o comunal, que é capaz de fazer um mundo novo a partir dos materiais linguísticos deste. “Eu, também, não gosto dela”: no poema de Moore esse “também” é importante – o poeta e o leitor de poesia se unem numa suspeita sobre o canto de qualquer “poeta terreno”, e essa suspeita é a base para uma intuição do ideal. O ódio pela poesia é inerente à arte, por ser tarefa do poeta e do leitor de poesia usar o aquecimento desse ódio para escaldar o real e o expelir do virtual como bruma.

#### Uma guerra gloriosa

Grandes poetas tão diferentes como Keats e Dickinson expressam seu desprezo por poemas meramente reais ao desenvolverem técnicas para virtualizar suas próprias composições – por dissolverem o poema real numa imagem do Poema que a forma literária não consegue obter. Há, contudo, uma categoria importante de pessoas com intenso ódio pela poesia que provavelmente odiaria minha descrição de poesia, por proporcionar uma espécie de lampejo invertido e necessariamente limitado da potencialidade poética: a vanguarda. *Avant-garde* foi, na origem, um termo militar (francês) para designar os soldados de elite que eram despachados na frente do restante de uma tropa a fim de determinar seu rumo.

#### Um instrumento de guerra

O primeiro uso registrado do termo, em seu sentido artístico mais ou menos contemporâneo, consta de uma obra de 1596 do historiador Étienne Pasquier: “Uma guerra gloriosa estava então sendo travada contra a ignorância, uma guerra cuja vanguarda era constituída por [três poetas dos quais você nunca ouvir falar]; ou, para o dizer de outra maneira, esses homens foram os precursores dos demais poetas”. Já no sentido de *avant-garde* como um grupo de artistas capaz de revolucionar não apenas o verso, mas também o universo, o termo é pelo menos tão antigo quanto um ensaio de 1825 do reformador social Olinde Rodrigues, que exortou os artistas a servirem como a vanguarda do povo, porque “o poder das artes é [...] o meio mais imediato e mais rápido” para realizar reformas sociopolíticas. A ideia de que poemas (ou outras obras de arte) possam interferir diretamente na história é aqui fundamental. Em seu influente *Teoria da vanguarda*, o crítico alemão Peter Bürger sustentou que o que define a vanguarda histórica é um desejo de destruir a instituição da arte para torná-la parte da “prática da vida” – abolir a arte como categoria separada do restante de nossa experiência. Para a vanguarda, o poema é uma bomba imaginária com real poder de fogo, que explode a categoria de poesia e ingressa na história. O poema é uma arma – uma arma contra ideias recebidas sobre o que seja a obra de arte, por certo, mas também um instrumento de guerra numa luta revolucionária, heroica, venha quer da extrema direita (por exemplo, os futuristas italianos), quer da extrema esquerda (por exemplo, os futuristas russos).

Naturalmente houve e continua a haver múltiplas auto-declaradas vanguardas, sendo minha generalização necessariamente redutora – muitas vezes o termo é usado tão só para descrever obras formalmente experimentais. Contudo, nós podemos dizer, para nossos objetivos, que a vanguarda odeia poemas. Odeia os poemas existentes porque eles são parte de uma sociedade falida – a literatura “engrandeceu a imobilidade pensativa, a sonolência e o êxtase. Nós queremos exaltar movimentos de agressão, a insônia febril, a marcha dupla, o pulo perigoso, a bofetada e o soco bem dado.” Assim falou o futurismo italiano, em geral considerado o primeiro movimento de vanguarda importante. A vida é uma mentira, os poemas têm sido a flor dessa mentira e servem para glorificar ou compensar relações existentes que devem ser destruídas. Esse ódio pela poesia existente dá origem ao poema

*Fantasmas do passado futuro*

vanguardista, no qual o experimento formal há de eviscerar os cânones predominantes do gosto e contribuir para que a revolução seja feita. Assim Marinetti, para nos limitarmos aos italianos, advoga uma linguagem que rompa com a sujeição à sintaxe (*Parole in Libertà*) e se entregue a experimentos com a tipografia (*Immagine Senza Fili; Analogia Disegnata*) e o som puro (cf. *Zang Tumb Tumb*), e essas obras anulam o que era aceito como cultura no passado, anulam a própria categoria de arte. (Nota *en passant* que o *Manifesto Futurista* de Marinetti é muitíssimo mais lido do que qualquer um dos poemas de sua própria autoria; o manifesto como gênero, tal como a defesa da poesia, permite-nos fazer alegações pela e sobre a Poesia, evitando ao mesmo tempo as limitações dos poemas.) O problema é que essas obras de arte, independentemente de seu grau de inventividade formal, continuam a ser obras de arte. Podem redefinir as fronteiras da arte, sem porém suprimir essas fronteiras; bomba que nunca é disparada, o poema continua a ser um poema. E eles odeiam isso. A vanguarda é uma metáfora militar que se esquece de que é uma metáfora. Os futuristas – fantasmas do passado futuro – entram para os museus que pretendiam inundar.

Estou propondo essa síntese agressivamente apressada do ódio vanguardista – uma lógica poética particularmente amarga – porque penso que ele se liga a algo fundamental quanto ao desdém pela poesia. Mesmo autores e críticos alérgicos a qualquer coisa semelhante à retórica vanguardista não raro exprimem raiva pelo fracasso da poesia em obter efeitos políticos concretos, raiva que talvez remonte à lisonjeira insistência de Platão de que os poetas são perigosos para a República. A vanguarda se imagina como procedente do futuro que ela quer provocar, mas muitas pessoas exprimem decepção com a poesia por seu fracasso em corresponder à força política que supostamente ela teve no passado. Essa decepção com a fraqueza política da poesia na atualidade une os futuristas aos nostálgicos e é base para as denúncias mais comuns da poesia.

*Nostalgia do futuro*

Eis aqui um só exemplo do que eu quero dizer. Quando Barack Obama anunciou que iria reviver a prática de ter um poema lido na sua posse em 2009 – Clinton fizera isso duas vezes; Kennedy o tinha feito em 1961 –, George Packer perguntou no blog da *New Yorker*: “Será que é tarde demais para convencer o presidente eleito a não ter um poema escrito para e lido em sua posse?”. E ele explicava:

*É tarde demais*

Por muitas décadas a poesia americana tem sido uma atividade privada, escrita por poucas pessoas e lida por poucas pessoas, faltando-lhe linguagem, ritmo, emoção e pensamento que possam comover um grande número de pessoas em grandes ocasiões públicas.

Acho a ambiguidade de “por muitas décadas” reveladora; será que houve um poeta, na década de 1950, digamos, que pudesse ter comovido – pela força da “linguagem, ritmo, emoção e pensamento” dele ou dela – uma multidão variada reunida no Mall? Ou estaria Packer desejando a oratória de um Martin Luther King, e, nesse caso, por que implicar com a poesia? Mas “comover” aqui significa apenas tocar nas emoções ou significará mover *para* algo – um sentido maior de responsabilidade ou identidade cívica, uma ação específica? Packer, ao mesmo tempo que sugere que Derek Walcott “poderia se sair bem na enrascada” (como, não sei direito), fica indeciso quanto a Elizabeth Alexander, a quem Obama escolheu para compor o poema. Depois de dar uma olhada no website de Alexander, Packer diz:

Alexander escreve com uma fina e irada ironia, em imagens vividamente concretas, mas seus poemas têm as características da maior parte da poesia americana contemporânea – uma especificidade que é pessoal e não sugestiva, com avanços acadêmicos constrangidos em direção ao genérico. Não são poemas que possam ser bem lidos diante de um público de milhões.

O problema com Alexander, como com a maioria dos poetas americanos, é que ela é por demais específica e por demais genérica – e onde é genérica ela se mostra constrangida sobre a generalidade (como muitos de nós, talvez ela partilhe de certa hesitação quanto ao direito que tem de falar por *todos*, e Packer, num gesto familiar, culpa seu tempo na universidade por sua falta de universalidade). Como em meu ataque a McGonagall, as críticas de Packer sugerem, embora negativamente, um ideal poético – um poeta que pudesse nos unir em nossas diferenças, constituindo um sujeito coletivo através da mágica da língua e da prosódia, alguém que, falando por si mesmo, fosse capaz de falar por todos: um eu que contenha multidões. E um tal poema, como Packer dá a entender, deixaria de ser poesia para entrar na história. Ao contrário da fantasia vanguardista de uma elite que nos impele para o futuro, Packer projeta esse bardo unificador no passado. Em lugar da

*Um bardo projetado no passado*

dificuldade formal de uma vanguarda – uma dificuldade que visava escandalizar e pôr em curto-circuito a sensibilidade burguesa, a serviço de um projeto revolucionário –, Packer lamenta o perdido poder unificante que supostamente a poesia teve no passado. Não é preciso muito mais do que olhar de relance um site para entender que Alexander não se acha à altura da tarefa: são poemas reais, afinal de contas, o que ela está escrevendo.

“Eu sou vasto, eu contenho multidões”, escreveu Walt Whitman em “Canção de mim mesmo” [“Song of Myself”], e a nostalgia de Packer, como a de muitos saudosistas americanos, é claramente modelada pela figura de Whitman, que desejava que seu livro *Folhas de relva* [*Leaves of Grass*] fosse uma espécie de bíblia secular para a democracia americana. A experiência americana – seu caráter inovador, sua vastidão geográfica, a relativa abertura de suas instituições, seu igualitarismo, sua orientação para o futuro e não para o passado –, tudo isso requeria, na visão de Whitman, uma poesia igualmente nova e expansiva, que sempre falasse às claras, não refreada por versos de estrutura herdada, tal como o país não seria refreado por tradições monárquicas, e assim por diante. “Em breve não haverá mais padres”, Whitman escreveu, “a obra deles está feita.” O que se fazia necessário era um poeta que, na ausência de uma tradição comum ou de um sistema metafísico, pudesse celebrar o povo americano entrando em existência, pudesse contribuir para manter a nação unida, com todas as diferenças internas, por meio de seu cantar. Em “Canção da exposição” [“Song of the Exposition”], Whitman diz:

Tu, União, tudo contendo, fundindo, absorvendo, tolerando tudo,  
A ti, e sempre a ti, eu canto.

Tu, também tu, um Mundo,  
Com todas as tuas vastas geografias, multiformes, diferentes,  
[distantes,

Por ti arredondadas em uma – uma orbicular linguagem comum,  
Um destino indivisível comum a Todos.\*

\* Thou Union holding all, fusing, absorbing, tolerating all./ Thee, ever thee, I sing./ Thou, also thou, a World./ With all thy wide geographies, manifold, different, distant./ Rounded by thee in one – one common orbic language./ One common indivisible destiny for All.

A busca por Whitman de um correlativo poético para um projeto político americano idealizado reflete-se em (pelo menos) duas características formais de sua obra: a extensão e a tendência à inclusão de seus versos e a amplitude dos pronomes empregados por ele. Os famosos catálogos de Whitman – suas longas listas – modelam o federalismo em sua própria estrutura, juntando numa só e dilatada unidade sintática todas as diferenças (de classe social, raça, gênero, geografia etc.) que ameacem a coesão do “povo”; seus versos, sempre sem *enjambement*, sempre tentam “conter tudo”. De fato, a extensão nada convencional e a ausência de um padrão métrico tradicional fazem com que os versos de Whitman se aproximem da prosa, como se o autor, ao perseguir seu ideal poético para os Estados Unidos, estivesse se livrando de poemas reais – substituindo-os por algo mais parecido com jornalismo ou oratória. (Talvez possamos pensar nisso como tática de Whitman para virtualizar a poesia, assim como os estranhos textos de Dickinson sempre ameaçam ser outra coisa que não poemas. Além do mais, não há página que consiga conter os versos de Whitman, que a todo instante se prolongam pela margem direita e assim devem continuar na linha seguinte, com um recuo para indicar que a quebra é decorrente de objetivas limitações de espaço, não da decisão individual de um poeta. Gosto de pensar que essas “linhas órfãs” denteadas são outra forma de virtualização: a união para a qual os versos longos sinalizam não pode ser tornada real em nenhum livro, pelo menos em nenhum livro de formato padrão.)

Whitman democratiza pronomes a fim de tentar dar espaço para qualquer leitor em seu “eu” e “você”, tornando assim a celebração do primeiro também uma celebração do segundo, como ocorre em três dos versos mais famosos da poesia americana, a abertura de “Canção de mim mesmo”: “Eu celebro a mim mesmo, e a mim mesmo canto./ E o que eu assumo você há de assumir./ Pois cada átomo pertencente a mim também pertence a você”. Sob muitos aspectos, “Walt Whitman” é menos uma pessoa histórica do que uma espécie de guardador de lugar para a democrática condição de pessoa. Na edição de 1855 de *Folhas de relva*, “Walt Whitman” sequer aparece no frontispício. É somente em “Canção de mim mesmo” que o leitor encontra o nome do autor: “Walt Whitman, um americano, um dos bravos, um cosmo”. O efeito é assinalar que “Walt Whitman” é uma ficção habilitante

*Alguém que inclui diversidade  
e é natureza*

criada pelos próprios poemas – uma figura com a qual os leitores podem se identificar, seja em 1855, seja no futuro. E Whitman, de fato, divulga muito poucas informações pessoais, pormenores que poderiam se interpor no caminho de nossa capacidade de permutar átomos. Quase nada nós ouvimos sobre as circunstâncias de sua experiência; se sua individualidade fosse diferenciada demais, não seríamos intercambiáveis. Em vez disso, o “eu” de Whitman é constituído por uma série de contradições genéricas (“Eu me contradigo?/ Muito bem, eu então me contradigo”). Ele é (ou supõe ser) o poeta do homem e da mulher, o poeta do bem e o poeta da maldade, defendendo tanto a humanidade do senhor quanto a do escravo etc. E as coisas que ele vê e enumera em seus poemas são coisas que praticamente qualquer um poderia ver também. Em “Travessia de balsa para o Brooklyn” [“Crossing Brooklyn Ferry”], uma de suas muitas proclamações explícitas para o futuro, ele nota luzes na água, alguns navios, prédios, bandeiras – detalhes bem genéricos e, portanto, ao alcance das percepções de quase todos. “Daqui a 100 anos, ou até daqui a muitas centenas de anos, outros haverão de vê-los.” O próprio Walt Whitman é um *lugar* para o genuíno, um espaço aberto ou uma área textual comum em que os leitores americanos do futuro poderiam vir a renovar e ampliar seu sentido de possibilidades e interconexão. Sem dúvida, parte da razão para Whitman se dirigir persistentemente ao futuro é que sua real figura histórica – o Walt Whitman do frontispício – já estaria então bem morta, libertando-o para funcionar como uma espécie de figura messiânica no interior dos poemas.

*Um homem sem qualidades*

Mas o programa whitmaniano nunca foi realizado na história, nem eu creio que o possa ser: Whitman passa a representar as contradições de uma democrática condição de pessoa que não tem como se tornar real sem que se torne exclusiva. Para citar o brilhante ensaio de Grossman sobre Whitman – e enquanto escrevo este ensaio passo a entender com clareza cada vez maior como o pensamento de Grossman é fundamental para mim –, Whitman proclama “a presença da pessoa antecedendo a todas as demais características”. Você não precisa que eu lhe diga que a união sonhada por Whitman jamais chegou a existir, mas acredito que a visão dele determina, não obstante, a nostalgia de Packer, no tocante à posse do presidente, por uma poesia que supostamente pudesse reconciliar o individual e o social, assim transformando milhões

*E pluribus unum*

de indivíduos em um autêntico Povo. Whitman transferiu para o futuro a realização poética (“Nalgum lugar eu paro, esperando por você”), mas muitos dos que têm ódio por poesia agem como se o projeto tivesse sido realizado nalgum momento indeterminável do passado e depois, então, se desfeito, à medida que a arte e/ou seu público declinaram. Isso permite que eles repudiem poemas no presente e, ao mesmo tempo, reafirmem uma crença whitmaniana no poder da poesia (se bem que desse modo também traíam a crença whitmaniana no aperfeiçoamento futuro sobreposta a qualquer nostalgia pelo passado).

Uma coisa que sempre achei fascinante a respeito de Whitman é sua alegação de que, por um lado, ele está fazendo o trabalho mais importante que se pode fazer, qual seja, criar uma tecnologia para a formação e a constante renovação do povo mais grandioso do planeta, e, por outro, que ele não faz trabalho nenhum: ele, que sempre está “vadiando”, põe-se à vontade. Whitman tem enorme admiração pelos trabalhadores americanos de todas as categorias (veja-se, por exemplo, “Ouço o canto da América” [“I Hear America Singing”]), mas não quer ser um deles; dá a impressão de pensar que o lazer é condição indispensável à receptividade poética. “Eu vadio e convido minha alma,/ Curvo-me e vadio à vontade observando um talo de capim no verão”. Penso que em parte isso tem a ver com a questão de seu próprio esvaziamento: se Whitman fosse um sapateiro ou um chapeleiro, cantaria só e respectivamente a canção dessas duas categorias (“O sapateiro cantando sentado no seu banco, o chapeleiro cantando em pé”), em vez de ser capaz de cantar sobre o trabalho em abstrato (“Cada um cantando o que a ele ou ela pertence e a ninguém mais”). Whitman pode cantar as diferenças, mas ele mesmo não pode se diferenciar sem com isso comprometer seu labor – e é em parte por isso que esse labor é uma espécie de lazer, uma profissão que transcende as profissões; Whitman não pode escolher lados. Sob esse aspecto, seu trabalho como enfermeiro na Guerra Civil parece significativo: ele pode cuidar dos enfermos, reconhecer a humanidade dos soldados (do Norte, mas também do Sul) e amar essas pessoas históricas à medida que elas são sacrificadas pela futura união. Lutar, porém, ele não pode.

Saber se poesia é trabalho ou lazer (ou de algum modo ambas as coisas ou nenhuma das duas) é questão que está por toda parte nas denúncias e defesas dessa arte. Sidney

*À vontade*

*Arranjar um emprego  
de verdade*

sugeriu que o poeta fazia um tipo de trabalho mais elevado que os outros, porque produzia imagens ideais dos soberanos – a tarefa do poeta não é servir na corte, mas sim indicar aquilo a que uma corte possa aspirar. Para românticos como Shelley, a poesia restringe a avareza “calculista” de uma sociedade materialista, propondo uma alternativa a um utilitarismo crasso que é cego para tudo o que não pode ser instrumentalizado; o uso da poesia acha-se entrelaçado portanto com sua inutilidade. (Shelley estava respondendo ao argumento de Thomas Love Peacock, em “As quatro idades da poesia” [“The Four Ages of Poetry”], de que a ciência tinha legitimamente suplantado a poesia à medida que a civilização progrediu.) É em virtude exatamente da natureza contraditória da vocação poética – que a um só tempo é mais e menos do que o trabalho, sua utilidade depende de sua falta de emprego prático – que ficamos embaraçados com o labor do poeta, desdenhando dele. Supõe-se que “poesia” signifique uma alternativa a um tipo de valor que circula na economia, tal como a vivemos no dia a dia, mas os poemas reais não são capazes de efetivar essa alternativa. Dizer, assim, a um poeta para “arranjar um emprego de verdade”, recomendação bem comum por parte dos que odeiam poesia, é de fato uma ordem tradicional e forte: dessa vez faça um trabalho real, e não trabalho virtual. (Relaciona-se isso ao modo como tanto poetas quanto não poetas tendem a atacar poetas por trabalharem em universidades, por se tornarem professores: por um lado, isso é muito mercenário, é próximo demais de um emprego de verdade – você é pago, tem (se tiver sorte) um escritório; por outro lado, repete-se aí o escândalo do lazer – as universidades não são o “mundo real”, você não trabalha durante horas “reais”, é impossível avaliar se está transmitindo técnicas, e assim por diante. Um poeta numa universidade ressentido-se por simultaneamente ser real demais e virtual em excesso em seu labor.)

“Poesia” é uma palavra para um tipo de valor que nenhum poema específico pode efetivar: o valor das pessoas, o valor de uma atividade humana que não se atém à divisão labor/lazer, um valor que está aquém ou além de preço. Por isso, odiar poemas pode ou bem ser um modo de expressar negativamente a poesia como ideal – um modo de expressar nosso desejo de exercer tais capacidades imaginativas para reconstituir o mundo social – ou bem uma fúria defensiva

*A morte da poesia*

contra a simples sugestão de que outro mundo, outra escala de valor, é possível. Nesse último caso, o ódio pela poesia é uma espécie de formação reativa: você vocifera contra o símbolo daquilo que está reprimindo, isto é, a criatividade, a comunidade, o desejo por uma escala de valor que não seja “calculista”. “Poesia” se converte em palavra para algo de exterior, que os poemas não podem trazer à baila, podendo, porém, nos fazer senti-lo, ainda que como ausência, ainda que por meio de embaraço. As periódicas denúncias da poesia contemporânea devem, portanto, ser entendidas como parte da lógica amarga da poesia, não como seu repúdio. Por isso é que tantos críticos culturais, com uma espécie de regozijo macabro, de anos em anos proclamam “a morte da poesia”: nossas faculdades imaginativas, tememos, se atrofiaram; a comercialização da língua parece estar completa. O número real de poemas que são escritos e lidos afigura-se irrelevante para certificar-se a morte da poesia – há uma década, James Longenbach informou que já havia mais de 300 mil websites dedicados a ela –, porque o que a assertiva reflete é menos uma declaração empírica sobre poemas do que uma ansiedade cultural sobre nossa capacidade para “um fazer alternativo”.

Muitos dos ensaios que de tempos em tempos discutem a situação da poesia americana têm, apesar de suas confesas aspirações democráticas, uma política implícita que me põe intranquilo. Considere-se uma das mais recentes e chamativas lamúrias, “Pau na poesia: ou o declínio do verso americano” [“Poetry Slam: Or, The Decline of American Verse”], de Mark Edmundson, que saiu no número de julho de 2013 da *Harper’s Magazine*. O ensaio de Edmundson afirma que os poetas contemporâneos, embora talentosos, deixaram de ser politicamente ambiciosos. O problema primário é que, apesar de muitos poemas serem “bons à sua maneira”, eles “simplesmente não são de todo bons”; isso porque “eles não matam a sede de um leitor por significados que ultrapassem a experiência individual do poeta e iluminem o mundo que temos em comum”. Mais uma vez o problema dos poetas é seu fracasso em ser universais, falar para e também por todos à maneira de Whitman, a quem Edmundson, claro está, evoca. (Por que Whitman deve ser considerado um sucesso, não um fracasso, é uma questão nunca tratada; novamente, é como se o sonho de Whitman tivesse sido realizado nalgum

*Iluminem o mundo*



vago passado que os saudosistas nunca conseguem determinar com exatidão.)

Edmundson faz algumas tolas reclamações, como a de que os escritores contemporâneos não têm correspondido à influência nem à linguagem da cultura popular (será que ele não leu nada do John Ashbery, a quem critica?), ou que os poetas que ele seleciona – poetas festejados, *mainstream*, como Jorie Graham e Frank Bidart – jamais tentaram abordar questões de significação nacional. Tais reclamações são simplesmente falsas, seja o que for que você pense sobre esses poetas. Deixando isso de lado, o problema dos poetas contemporâneos, pelo que propõe Edmundson, é que eles estão preocupados com a voz individual:

Os poetas americanos contemporâneos parecem agora pôr toda a sua energia numa única tarefa: a criação de uma voz. Todos se esforçam para soar como nenhum outro. E isso quer dizer muitas vezes que os poetas terminam por impelir o que há de mais singular e idiossincrático neles próprios e na língua, ignorando o que têm em comum com os outros.

Seamus Heaney é criticado por soar como Seamus Heaney, e não como os demais; “John Ashbery soa enfaticamente como John Ashbery” etc. Essas tautologias fazem eco às preocupações de Packer (e de muitos outros): os indivíduos são muito individuais para falar por todos. E de quem é a culpa? Da universidade, porque a universidade nos ensinou a ser “constrangidos”, para lembrar o termo de Packer, no tocante a generalizações:

Como ousa uma poeta branca dizer “nós” e presumir assim que ela está falando por seus contemporâneos negros e pardos? Como ousa um poeta branco falar por alguém que não seja ele? E mesmo então, dados os crimes e atrocidades que sua casta praticou, como ele pode erguer sua voz sobre um murmúrio de autossubversão?

Pois bem, como ele ou ela ousa? Edmundson levanta essas questões como se fosse óbvia covardia política não exigir o direito de falar por todos. Mas logo se nota que seu ensaio sugere veementemente que ele acha que falar por todos é de um domínio exclusivo de homens brancos. Ele elogia Sylvia Plath, por exemplo, mas observa que sua obra – selecionada

*Nostalgia de homem branco*

como uma amostra da escrita ambiciosa que atualmente nos faz falta – acaba por falar somente pelas mulheres:

Sylvia Plath pode ou não sair das raias do bom gosto e transgredir os limites da metáfora quando compara seu gentil pai professor a um brutamontes nazista. (“Toda mulher adora um nazista”.) Porém, ela desafia as mulheres a reimaginarem as relações entre pais e filhas.

Edmundson, ao que parece, não é capaz de imaginar um pai lendo esse poema e sentindo-se desafiado. Contudo, quando Robert Lowell escreve, ele está “tratando as coisas como acreditava que elas fossem, não apenas para si, mas para todos os seus leitores”. De algum modo, segundo Edmundson, “Acorde cedo na manhã de domingo” [“Waking Early Sunday Morning”] – um dos mais famosos poemas de Lowell contra a guerra – fala por todo mundo: “Lowell fala diretamente de *nos*as crianças, de *nosso* monótono sublime: poucos são os poetas consequentes de agora que se mostram dispostos a se arriscar a esse ‘nosso’”. Plath ajuda filhas a reimaginarem as relações com seus pais; Lowell é o pai de todos. As alusões culturais específicas de Lowell – o título ecoa Wallace Stevens, a estrutura prosódica relembra Marvell – aparentemente o fazem universal (Whitman, aliás, teria rejeitado essas técnicas, como por demais exclusivas, e defendido o experimento americano).

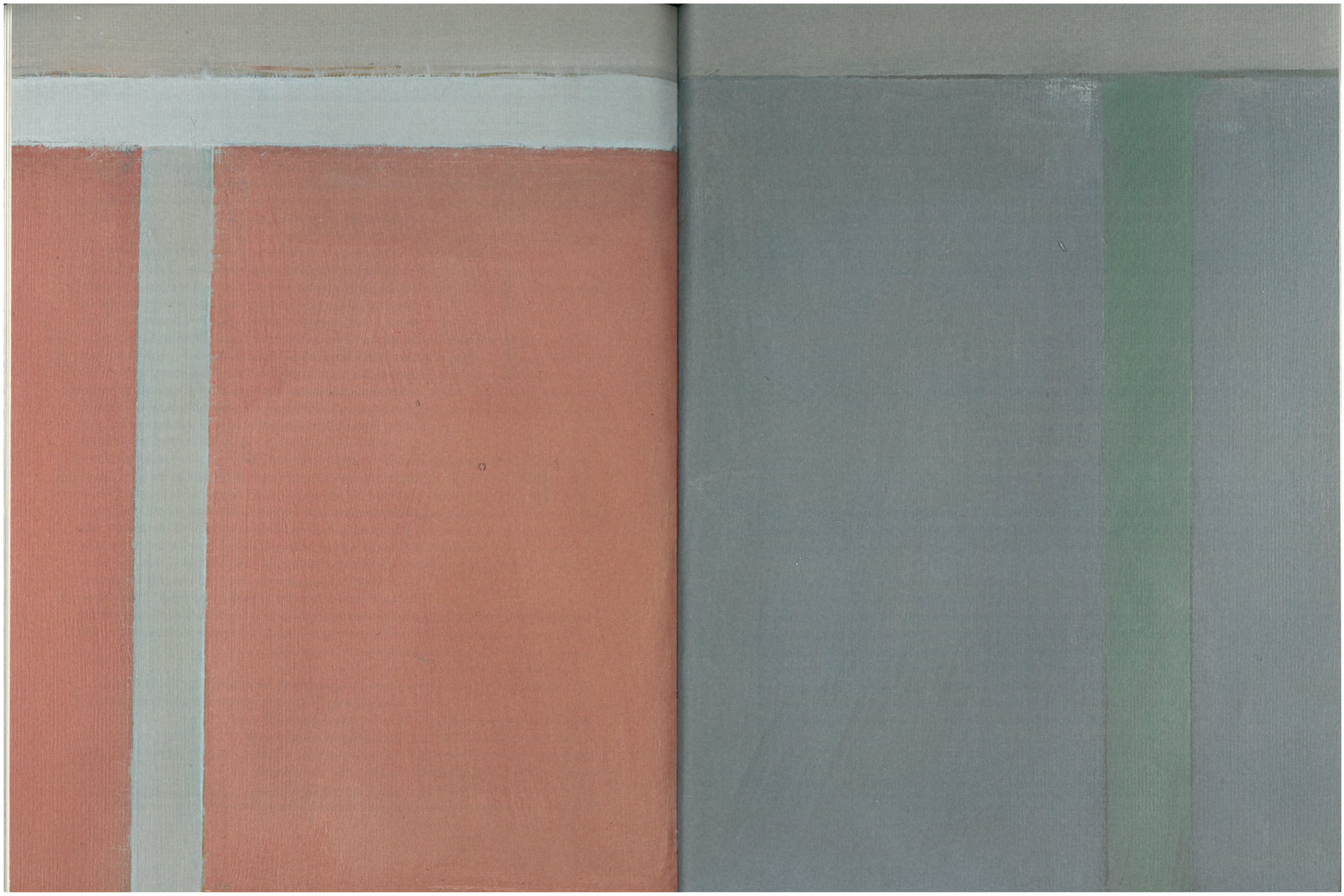
Deve ser o momento mais esquisito do ensaio quando Edmundson, provavelmente ansioso para dar um exemplo de uma pessoa não branca capaz de falar pelo coletivo, discute o que para ele é “o poema político consequente e enérgico” de Amiri Baraka “Alguém explodiu a América” [“Somebody Blew Up America”]. Tal poema recebeu ampla atenção porque Baraka – que era então o poeta laureado de Nova Jersey – nele incluiu a seguinte quadra:

Quem sabia que o World Trade Center ia ser bombardeado  
Quem disse a 4.000 trabalhadores israelitas das Torres Gêmeas  
Para ficar em casa nesse dia  
Por que Sharon não apareceu?\*

\* Who knew the World Trade Center was gonna get bombed/ Who told 4000 Israeli workers at the Twin Towers/ To stay home that day/ Why did Sharon stay away?

*Esse “nosso”*

*Nós explodimos a América*



O poema foi “consequente” pelo fato de ter levado Nova Jersey a extinguir a função de poeta laureado – Baraka se negou a renunciar e constatou-se que não havia um mecanismo constitucional que permitisse afastá-lo –, e acabou conquistando um lugar nos arquivos da Liga Antidifamação. Posso imaginar argumentos muito fortes para louvar ou desculpar ou espinaftrar o poema de Baraka, mas causa-me espanto a alegação de Edmundson de que esse poema é pelo menos “uma tentativa de dizer que ele não é somente para Baraka, mas é para todos”. É verdade que o poema de Baraka não está preocupado com os detalhes de sua experiência individual, mas de modo algum é verdade que o poema não esteja inequivocamente na voz do próprio Baraka; sem levar isso em conta, de que modo falam por “todos” versos como os seguintes?

Eles dizem que foi algum terrorista,  
algum bárbaro  
Um batalhão de ação rápida,  
no Afeganistão  
Não foram nossos terroristas americanos  
Não foi a Ku Klux Klan não foram os Skinheads  
Nem os caras que explodem negros  
Igrejas, ou nos reencarnam no Corredor da Morte  
Não foi Trent Lott  
Nem David Duke nem Giuliani  
Nem Schundler, Helms se aposentando\*

A maior parte do poema é dedicada a catalogar a violência cometida contra pessoas negras por americanos brancos. Como Edmundson evoca as intenções de Baraka, podemos citar a explicação do poeta sobre seu próprio poema:

O tema básico do poema está centrado em como os negros americanos têm sofrido com o terrorismo interno desde que foram sequestrados para virarem bens de capital na escravidão americana, terrorismo provindo, por exemplo, de donos de escravos, leis federais & estaduais, Ku Klux Klan, *skinheads*, nazistas do país, linchadores, negação de direitos, opressão nacional, racismo, assassinio da personalidade, ao longo da história e, neste exato momento, em todos os Estados Unidos. A relevância disso frente à convocação de Bush para uma “Guerra ao Terror” é que as pessoas negras sentem que sempre nós temos sido vítimas do terror, governamental e generalizado, e assim não podemos ficar tão exaltados e histéricos como as pessoas que

\* They say it's some terrorist./ some barbaric/ A Rab./ in Afghanistan/ It wasn't our American terrorists/ It wasn't the Klan or the Skin heads/ Or the them that blows up nigger/ Churches, or reincarnates us on Death Row/ It wasn't Trent Lott/ Or David Duke or Giuliani/ Or Schundler, Helms retiring.

nos pedem que descartemos nossa história e realidade contemporânea para nos juntarmos a elas, em nome de um “patriotismo” oco, para atacar a maioria das pessoas do mundo, especialmente as negras e do Terceiro Mundo.

*Neste exato momento (Eric Garner, Mike Brown, Eric Harris, Freddie, Gray, Tamir Rice, Akai Gurley, Laquan McDonald...)*

O “nós”, aqui, intencionalmente não é “todos”; de fato, o ponto principal de Baraka é recusar explicitamente o falso “nós” que os políticos estão tentando desenvolver – um “nós” que, por tática, se esquece da violência contra os negros, enquanto procura constituir uma frente unificada na “guerra ao terror”, que, por sua vez, envolve a matança de mais negros. Sugerir que o “nós” de Baraka é uma tentativa de falar por “todos” é, portanto, repetir o esquecimento de “nossa [dos negros] história e realidade contemporânea”.

Só posso perdoar Edmundson por seus maus exemplos porque não há *bons* exemplos de “excelentes poemas líricos” que ao mesmo tempo tenham algo a dizer, profundamente específico, à “experiência” de um poeta e que possam falar por todos. (Edmundson poderia dizer que o que ele espera é que um poeta tente essa impossível proeza e fracasse, mas suas leituras nos levam a suspeitar que ele crê que os homens brancos irão fracassar melhor.) O lírico – ou seja, o poema pessoal e intensamente subjetivo – que possa de modo autêntico abranger todas as pessoas é uma impossibilidade num mundo caracterizado pela violência e pela diferença. Isso não é denunciar o desejo por um poema assim (com efeito, a palavra que em geral nós usamos para tal desejo é “Poesia”), mas sim denunciar a celebração de qualquer poema específico por ter atingido esse alvo inalcançável, porque necessariamente isso acarreta fazer com que a particularidade passe por universalidade. Falta a Edmundson um perfeito desprezo pelos exemplos reais que ele examina; ele confunde o Poema que você canta no sonho com o poema que você canta diante da fogueira.

A capacidade de transcender a história tem sido historicamente atribuída a homens brancos de certa classe e negada ao mesmo tempo a indivíduos marcados por diferenças (seja de raça ou de gênero). O reconhecimento (jocosos?) por Edmundson dos “crimes e atrocidades” que homens brancos cometeram, em seu esforço de falar como se fossem todo mundo, mal pode ser levado em conta como um compromisso com essa desigualdade – e menos ainda como refutação dela. Como Claudia Rankine e Beth Loffreda dizem num ensaio recente:

*Fracassar melhor*

O que queremos evitar a todo custo é [...] uma oposição entre a escrita que diz respeito a raça [...] e a escrita que é “universal”. Se continuarmos a pensar no “universal” como o melhor dentre tantos, como o pináculo, sempre iremos desprezar a escrita que não parece ser universal por dizer respeito a raça ou a alguma outra categoria degradada. O universal é uma fantasia. Mas nós ainda estamos presos a uma sensibilidade que defende o universal, enquanto simultaneamente o define como ainda branco. Estamos presos ainda a um estilo de defesa da literatura que diz que uma obra de escritores negros é bem-sucedida quando uma pessoa branca pode não obstante relacionar-se a ela – quando ela “transcende” sua categoria.

O que torna Whitman tão poderoso e tão poderosamente embaraçoso é que ele é explícito sobre as contradições inerentes ao esforço de “habitar todos”. E é isso também que torna tão tolo dar a entender que o ideal poético de Whitman chegou a ser realizado no passado e que a partir de então decaímos – por causa da política de identidade – numa rabugice evitável. “Eu sou o poeta dos escravos e dos senhores de escravos”, Whitman escreveu em seu diário, indicando o impossível desejo de tanto reconhecer quanto anular a diferença no interior de seus poemas, de ele não ser ninguém em particular para poder representar todos. Você pode odiar a poesia contemporânea – de qualquer época – tanto quanto quiser, por fracassar em entender a fantasia de universalidade, mas quem a odeia deveria parar de fingir que algum poema já foi capaz de falar por todo mundo.

A própria escrita de Claudia Rankine reflete muitas das exigências políticas contraditórias feitas à poesia, fornecendo ao mesmo tempo um exemplo contemporâneo de como uma poeta pode estrategicamente explorar os limites do real. Os últimos dois livros de Rankine – *Não me deixe sozinho: um poema lírico americano* [*Don't Let Me Be Lonely: An American Lyric*] e *Cidadã: um poema lírico americano* [*Citizen: An American Lyric*] proclamam, nos subtítulos idênticos, uma tensão entre um projeto nacional e um projeto pessoal. Mais especificamente, Rankine se confronta – como uma mulher afro-americana – com a impossibilidade (e a impossível complexidade) de ela se reconciliar com uma sociedade racista na qual ser negro ou é ser invisível (excluído do universal) ou visível demais (como vítima de patrulhamento e agressões

*E dos senhores*

*Aconselhamento de traumas*

racistas). A solicitação para ler esses dois volumes como poesia lírica vai de encontro a uma de suas características formais mais evidentes: os livros estão escritos principalmente em prosa. E essa prosa é “medida” menos no sentido de ter uma prosódia poética do que no sentido de um refreamento que beira a monotonia, a exaustão, a dissociação. Vou citar um trecho longo de *Não me deixe sozinho* para dar uma impressão do tom:

Ou a gente começa a se fazer de outro modo essa mesma pergunta. Eu estou morta? Embora em nenhum momento essa pergunta explicitamente se traduza por Eu deveria estar morta, finalmente a linha de emergência para suicidas é acionada. Como sempre você está vendo, na televisão, o filme das oito horas, quando um número de telefone espoca na tela: 1-800-SUICÍDIO. Você discar o número. Está com vontade de se matar?, pergunta o homem do outro lado da linha. Você diz a ele: sinto como se já estivesse morta. Como ele não responde nada, você acrescenta: estou na posição da morte. Finalmente, ele diz: não acredite no que está pensando e sentindo. Depois pergunta: onde você mora?

Quinze minutos mais tarde toca a campainha da porta. Você explica ao atendente da ambulância que teve um lapso momentâneo de felicidade. O substantivo, felicidade, é uma condição estática de algum ideal platônico que você mais conhece do que busca. Feliz ou infelizmente seu processo modificador sofreu uma pausa momentânea. É o tipo da coisa que acontece, talvez ainda esteja acontecendo. Ele dá de ombros e, por sua vez, explica que você tem de ir por bem, senão ele terá de levá-la à força. Se ele for obrigado a levá-la à força, terá de comunicar que foi obrigado a levá-la à força. É simples assim: qualquer resistência só tornará as coisas mais difíceis. Qualquer resistência só tornará tudo pior. Eu terei de levá-la à força, por lei. O tom dele sugere que você deveria tentar entender a dificuldade na qual ele se encontra. Isso desorienta ainda mais. Eu estou legal. Não está vendo? Você entra sozinho na ambulância.\*

\* Or one begins asking oneself that same question differently. Am I dead? Though this question at no time explicitly translates into Should I be dead, eventually the suicide hotline is called. You are, as usual, watching television, the eight-o'clock movie, when a number flashes on the screen: 1-800-SUICIDE. You dial the number. Do you feel like killing yourself? the man on the other end of the receiver asks. You tell him, I feel like I am already dead. When he makes no response you add, I am in death's position. He finally says, Don't believe what you are thinking and feeling. Then he asks, Where do you live?// Fifteen minutes later the doorbell rings. You explain to the ambulance attendant that you had a momentary lapse of happily. The noun, happiness, is a static state of some Platonic ideal you know better than to pursue. Your modifying process had happily or unhappily experienced a momentary pause. This kind of thing happens, perhaps is still happening. He shrugs and in turn explains that you need to come quietly or he will have to restrain you. If he is forced to restrain you, he will have to report that he is forced to restrain you. It is this simple: Resistance will only make matters more difficult. Any resistance will only make matters worse. By law, I will have to restrain you. His tone suggests that you should try to understand the difficulty in which he finds himself. This is further disorienting. I am fine! Can't you see that! You climb into the ambulance unassisted.

“Eu já estou morta”

O “poema lírico” é tradicionalmente associado a brevidade, a emoção intensamente sentida e a versos muito melódios; de propósito, a escrita de Rankine aqui não é nada disso; adjetivá-la como lírica deixaria Keats perplexo. A obra de Rankine é extremamente pessoal, mas, antes de tudo, por ela explorar com franqueza a experiência de despersonalização – torpor, dessensibilização, saturação por mídia (e o que passa por resposta social a tais coisas: uma linha telefônica de emergência, a condução coercitiva etc.). O que encontro em Rankine é a patente indisponibilidade de tradicionais categorias líricas; a instrução para ler sua escrita como poesia – e especialmente como poesia lírica – catalisa uma experiência da perda de tais categorias, como continuar a sentir um membro fantasma. (O efeito estaria amortecido, quando não de todo ausente, se a obra se apresentasse como ensaio, e não como poema.) “Os sentimentos perdem seu sentido se eles falarem de uma falta de emoção?”, Rankine pergunta a certa altura de *Cidadã*. Penso que sua obra responde a essa pergunta, pela via negativa, ao nos fazer conscientes de um desejo por sentimentos além do estereótipo e do espetáculo. “Poesia” torna-se uma palavra para aquela possibilidade cuja ausência notamos nesses poemas – a não ser, talvez, nos momentos em que Rankine cita outros poemas no corpo de seu texto, algo que faz frequentemente em *Não me deixe sozinha*. Nesse livro, os poemas têm um lampejo do virtual em virtude de sua aparição dentro da estrutura da prosa de Rankine: li o citado poema não apenas pelo que em si ele é, mas também como uma pedra de toque ou talismã para Rankine em seu esforço de criar, ainda que em pequena escala, um “nós” que através da citação poética possa animá-la a sair da “posição da morte”.

Permitam-me citar uma página de *Cidadã* para continuar mostrando como a obra de Rankine virtualiza o poema num poderoso efeito:

A nova terapeuta se especializa em aconselhamento de traumas. Você somente falou por telefone com ela. A casa dela tem um portão ao lado que leva a uma entrada nos fundos, usada pelos pacientes. Por um caminho margeado dos dois lados por pés de alecrim e réxia, você anda até o portão, que por acaso está fechado.

Na porta da frente a campainha é um disquinho discreto que você aperta com firmeza. Quando a porta finalmente se abre, a

mulher que está lá plantada grita com toda a força de seus pulmões: afaste-se de minha casa! O que você está fazendo aí no meu jardim?

É como se um *dobermann* ou um pastor-alemão ferido tivesse ganhado o poder da fala. E você, apesar de recuar alguns degraus, mesmo assim dá um jeito de dizer para ela que tem hora marcada. Você está com hora marcada?, ela berra em resposta. Depois então faz uma pausa. Tudo faz pausa. Oh, diz ela, seguido por oh, sim, está certo. Me desculpe.

Eu sinto muito, muito, muito mesmo.\*

O jogo dos pronomes em *Cidadã*, sendo desconcertante, é uma refutação convincente das nostálgicas fantasias de universalidade discutidas anteriormente. Aqui o “você” é presumivelmente Rankine, mas é óbvio que, quando leio, sou eu o receptor a quem se fala. Isso, de início, é desagradável simplesmente por causa do que está acontecendo àquele “você” – a resposta feroz da terapeuta à “minha” presença. Mas eu também não demoro, ainda que depois de uma pausa, a rejeitar minha identificação com o “você”, por estar ciente de que eu, um homem branco, não posso na verdade relacionar-me à experiência em questão; não posso ser a vítima de tal racismo, e sob esse aspecto estou muito mais próximo do “eu”. Meu constrangimento em desidentificar-me momentaneamente da vítima sequer chega a ser proporcional, é claro, à desidentificação de que Rankine é o verdadeiro alvo (“você”, por ser negra, é uma transgressora). Já meu privilégio me exclui – isto é, me protege – desse “você”, de um modo que dirige minha atenção para a exclusão muito mais grave (e mundana) de uma pessoa negra do “você” que a cena narra (como poderia *você* ter uma hora marcada?). A preocupação de *Cidadã* com o fato de a raça determinar quando e como temos acesso aos

#### O portão fechado

\* The new therapist specializes in trauma counseling. You have only ever spoken on the phone. Her house has a side gate that leads to a back entrance she uses for patients. You walk down a path bordered on both sides with deer grass and rosemary to the gate, which turns out to be locked.// At the front door the bell is a small round disc that you press firmly. When the door finally opens, the woman standing there yells, at the top of her lungs, Get away from my house. What are you doing in my yard?// It's as if a wounded Doberman pinscher or a German shepherd has gained the power of speech. And though you back up a few steps, you manage to tell her you have an appointment. You have an appointment? she spits back. Then she pauses. Everything pauses. Oh, she says, followed by, oh, yes, that's right. I am sorry.// I am so sorry, so, so sorry.

pronomes é, entre muitas outras coisas, uma resposta direta à noção whitmaniana (e nostálgica) de um “eu” e de um “você” totalmente intercambiáveis que poderiam anular todas as diferenças. Você, quando estiver lendo *Cidadã*, seja lá quem for, será forçado a situar-se em relação aos pronomes, tal como opostos à pretensão de que você se encaixa neles. Tanto há crítica aqui quanto há desejo – um confronto com a falsa universalidade e um teste das possibilidades de uma segunda pessoa que não me deixará, seja lá quem eu for, estar sozinho: “Chamar você para fora, chamar lá fora por você”.

Nos excertos de *Cidadã* publicados em revistas e nas provas para divulgação enviadas a resenhistas, os poemas de Rankine eram frequentemente precedidos, seguidos ou interrompidos por barras. A “/” – o traço oblíquo para o qual o termo técnico [em inglês] é *virgule* – é o modo convencional de indicar quebra de linha quando um verso é citado em prosa. Acho digno de nota que a barra surja muitas vezes após ou entre passagens em prosa de *Cidadã*, em que poderia ser lida como uma representação tipográfica da sentida indisponibilidade de versos – ou, para o dizer de outra maneira, da presença espectral de versos. Chamei a barra de Dickinson de vetor do subentendido, um modo de apontar o que a língua é incapaz de conter e, nesse sentido, uma assinatura do virtual; nas primeiras versões de *Cidadã* que tive em mãos, as barras emboscavam-se em volta dos textos como um sinal de possibilidade banida. (Há outras técnicas de virtualização em *Cidadã*; parte do livro, por exemplo, consiste de roteiros feitos para vídeos de John Lucas; ao encontrar um roteiro, mas não a imagem em movimento, lemos os textos como notas para uma performance que o livro não apresenta nem pode, na realidade, apresentar.) A barra é a marca irredutível da virtualidade poética – a quebra de linha abstraída do espaço e do tempo de um poema real. Rankine suprimiu as barras na versão final de *Cidadã*, como para indicar uma mudança do espaço mais virtual do excerto ou prova para a forma “definitiva” do livro. Como penso que a obra de Rankine depende de fazer que o poema lírico seja sentido como uma perda, pessoalmente preferiria que ela tivesse mantido as barras.

Rankine não é a única poeta a usar “/”. De fato, a barra tem uma presença modesta, se bem que importante, penso eu, na poesia americana produzida, mais ou menos, na última metade de século. O primeiro poema na antologia *A nova*

*poesia americana, 1945-1960* [*The New American Poetry, 1945-1960*], de Donald Allen, livro de inestimável influência para várias gerações de poetas, é “Os martins-pescadores” [*The Kingfishers*], de Charles Olson, poema que, para muitos, e de muitas maneiras, marca o limiar da poesia americana do pós-guerra. É um poema no qual o título e a figura central evocam e invertem um motivo relevante, o Rei Pescador [*the Fisher King*], de “A terra desolada” [*The Waste Land*], de T.S. Eliot, e no qual o *enjambement*, a colagem e a tentativa de resumir uma tradição viva, a partir de materiais diversos, obviamente devem algo aos *Cantos*, de Ezra Pound. Entretanto, em sua recusa da nostalgia modernista por alguma perdida unidade de experiência, como em sua rejeição de ideologias totalizadoras, esse poema se empenha em salvar o experimento poético das catástrofes da modernidade. Sua famosa primeira linha é esta:

O que não muda/ é a vontade de mudar\*

Não estou certo se isso é uma linha de poesia, se são duas ou nenhuma – ou seja, isso é uma linha com um verso real, ou serão duas linhas de um verso apresentado como citação? A barra já existe em Pound; Olson a está copiando dos *Cantos pisanos* (*That maggots shd/ eat the dead Bullock* [Que os vermes deveriam/ comer o Boi morto]), enquanto Pound a copiou, segundo Guy Davenport, de cartas de John Adams, nas quais tais abreviações eram comuns. A própria barra está assim sendo citada, outro nível de virtualidade. O importante para mim é que aqui, no que para muitos constitui o começo da poesia americana do pós-guerra, de modo algum temos exatamente um poema: temos uma coisa que pode ser lida e não pode ser lida senão em certo nível – especialmente por provir de um poeta que antes já era um crítico – como uma citação ou exemplo de verso. Apesar da ênfase de Olson, em seus ensaios, nas realizações técnicas da “poesia de campo aberto”, penso que sua famosa primeira linha é uma maneira de anunciar que seu poema é um espaço virtual, não ainda ou não apenas um poema real. (“Eu tendia a achar linhas de poesia bonitas somente quando as encontrava citadas em prosa [...] de modo que o que era comunicado era menos um poema específico”.)

*Virgule*: do latim *virgula* – varinha, de *virga*: ramo, vara. Ouvimos nisso a *Virgula Divina* – a vara mágica ou hidrosópica para localizar águas ou outras preciosas substâncias subterrâneas, uma vara que faz a mediação, ou pretende mediar, entre o terreno e o divino. Ouvimos nisso o nome (embora a etimologia seja discutida) do poeta antigo conhecido por nós como Virgílio, o guia de

\* What does not change/ is the will to change.

Como chuva que nunca chega  
no chão

Dante através do Inferno. E ouvimos o fenômeno meteorológico chamado [em inglês] de *virga*, meu tipo favorito de clima: filetes de água ou partículas de gelo a se arrastar de uma nuvem que evapora antes de eles chegarem no chão. É uma chuva que cai, mas nunca fecha totalmente a brecha entre o céu e a terra, entre o sonho e o fogo; é uma marca para o verso que ainda não é, ou não mais, ou não apenas, real; e esses são fenômenos cujo fracasso em se tornar ou se manter de todo reais permite-lhes representar alguma coisa além do fenomenal.

Grandes poetas se confrontam com os limites dos poemas reais, taticamente vencem ou ao menos detêm essa realidade, parando às vezes de escrever e se tornando célebres por seu silêncio; poetas verdadeiramente horríveis proporcionam, sem o saber, um lampejo de possibilidade virtual pelo cúmulo de seu próprio fracasso; poetas vanguardistas odeiam poemas por permanecerem poemas em vez de se transformarem em bombas; e os saudosistas odeiam poemas por falharem em fazer aquilo que errônea e vagamente eles alegam que outrora a poesia fez. Há variedades de demandas que se interpenetram e estão subordinadas à palavra “poesia” – para vencer o tempo, para belamente acalmá-lo; para expressar uma individualidade irreduzível de um modo que possa ser socialmente reconhecido ou, *à la* Whitman, para alcançar universalidade sendo irreduzivelmente social, menos uma pessoa do que uma tecnologia nacional; para derrotar a língua e o valor da sociedade existente; para propor uma escala de valores que esteja além do dinheiro. Mas uma coisa que todas essas demandas partilham é que nunca se pode satisfazê-las com poemas. Odiar poemas reais é, portanto, não raro um modo irônico, e às vezes inconsciente, de expressar a persistência do ideal utópico de Poesia, e as lamúrias a respeito disso são também defesas.

A demanda persistente

Espero nem ser preciso dizer que minha síntese aqui não pretende ser de todo abrangente – poemas podem satisfazer a um número qualquer de ambições diferentes daquelas que estou descrevendo. Eles podem ser *realmente* engraçados, ou adoráveis, e também propiciar alívio, coragem ou inspiração a certos públicos em certas épocas; podem desempenhar um papel na formação de uma comunidade; e assim por diante. A fraqueza confessa na história sobre Poesia que estou contando é que ela não tem muito o que dizer sobre poemas em sua ampla gama de variedades; e é bem melhor quando trata de exemplos grandiosos ou horrorosos da arte.

“/”

(Não pretendo saber onde começa nem onde acaba essa arte: outro ensaio poderia examinar como o *hip-hop*, ou a palavra falada, ou outras práticas linguísticas criativas aceitam ou evitam as contradições que eu descrevo.) A história, entretanto, é esclarecedora porque ajuda a ter em conta o sentimento persistente, ainda que mutável, de que os poemas de nossa era já estão sempre nos desapontando – quer nossa era seja 380 a.C., ou 731, ou 1579, ou 1819, ou 2016. Se os poemas forem impenetráveis, são elitistas, só admitindo na comunidade das pessoas algum eleito sagaz, porque, como todos nós sabemos, uma pessoa é alguém capaz de encontrar consciência partilhável por intermédio da poesia; se os poemas forem clichês, nos constrangem gravemente, mostrando que a interioridade só é comunicável por uma língua que tem sido enfraquecida, despersonalizada por sua popularidade; e se forem armas, numa luta revolucionária, parece que só atiram com cartuchos vazios. Poetas são mentirosos não porque, como Sócrates diz, podem nos enganar com o poder de suas imitações, mas sim porque quem se identifica como poeta dá a entender que poderia sobrepor-se à lógica amarga do princípio poético, o que no entanto não consegue. Consegue apenas compor poemas que, quando lidos com um perfeito desprezo, abrem um lugar para o Poema genuíno que jamais aparece.

Allen Grossman morreu hoje, 27 de junho de 2014.

De A palestra [The Lecture]

Após longo tempo, a voz do homem  
Para. Ela era boa para falar sem parar.  
Ele se levanta. E a floresta ou mar se torna  
Um caminho plano que alcança a noite e o trovão.

Mas de fato não há noite nenhuma. Não há  
Nenhum trovão.\*

\* After a long time, the voice of the man/ Stops. It was good to talk on and on./ He rises. And the sea or forest becomes/ A level way reaching to night and the thunder.// But, in fact, there is no night. There is/ No thunder.

Lembro de falar uma palavra cujo sentido eu não sabia, mas do qual tinha uma vaga ideia, alguma intuição, e, depois de inserir tal palavra numa frase, testar para ver se ela parecia se encaixar ou se atritar contra o contexto e a sintaxe, rolar a palavra, por assim dizer, para lá e para cá na minha língua. Lembro da minha impressão de possuir somente parte do sentido da palavra, como um daqueles colares de amizade fragmentados, e de ter de encontrar a outra metade no mundo social da fala. Lembro de ir andando à toa, como criança, a repetir uma palavra que tinha ouvido por alto, aplicando-a desordenadamente e notando que, de modo milagroso, era raro eu estar de todo errado. Se você tem cinco anos e aponta para um sicômoro ou uma retroescavadeira inativa ou um vizinho curvado sobre seu jardim, ou para imagens de tais coisas numa televisão, e exclama *vanish* [sumir, sumiço; esvaecer], ou então *varnish* [verniz, envernizar; polir, esmaltar; brilho], você nunca cometerá um erro completo; se sua mãe ou tutora for curiosa, ela é capaz de descobrir um sentido que o torna quase lugubrememente presciente – o vizinho está morrendo, perdendo peso; a retroescavadeira ou foi usada para dar sumiço numa estrutura ou então está brilhando com a água da chuva; ou o reflexo dos óculos atribui ao que aparece na tela um polimento estranho. Inferir seu entendimento de uma palavra ao observar como outros se adaptam a seu modo de usá-la: você se lembra da impressão de que o sentido era provisório e de que duas pessoas podiam construir em torno de uma expressão oral um mundo onde qualquer uso tivesse significação? Pois eu penso que isso é poesia. Já quando eu sentia ter dominado finalmente uma palavra, quando podia enfiá-la numa frase com um clique satisfatório, isso não era mais poesia – era outra coisa, era algo funcional dentro de um mundo, não a liquefação de seus limites.

Lembra com que facilidade nossas brincadeiras podiam destruir ou reformar ou descrever de outro jeito a realidade? O procedimento mágico era sempre primeiro e antes de tudo a repetição: qualquer criança conhece o fenômeno que os psicólogos chamam de “saturação semântica”, no qual uma palavra é repetida tanto até se esvaziar de sentido e se tornar simples som – “repetir monotonamente uma palavra comum, até que o som, à força da repetição frequente, deixasse de transmitir à mente qualquer ideia que fosse”, tal como Poe o descreve no conto “Berenice”. Seus pais impõem uma hora

*Este é o meu nome; não o  
estraguem pelo uso*

*Num hipermercado*

de dormir e, confinado à sua cama, você fica berrando sem parar que é “hora de dormir”, até que todo e qualquer significado que parecia haver nisso é expelido com toda a ordem simbólica, tornando-se você um animalzinho feroz sob o brilho das estrelas de plástico. A repetição linguística, como você aprende desde tenra idade, tanto pode dar forma como subtraí-la, porque força o confronto com a maleabilidade da língua e do mundo que nós construímos com ela e sobre ela. O mais horrível era fazer isso ou ter isso feito ao seu próprio nome, e, pior que tudo, por uma falange de moleques em coro no *playground* – ser lembrado da facilidade com que o podiam expulsar da comunidade humana, feroz animalzinho inominado de nariz melequento, muito abalado até para abrir o bico. E o que você iria dizer? “Eles estragaram meu nome.” A professora apenas lhe ensinaria um fraco esconjuro para você reagir: “Paus e pedras podem quebrar meus ossos, mas palavras”.

Chamamos isso de brincadeiras de crianças, não de trabalho de crianças, mas uma criança não é justamente alguém que ainda não faz clara distinção entre o que é tido por labor e o que se tem por lazer? Todas as crianças, nesse sentido, são poetas. Estou pedindo para você situar sua memória naquela instabilidade linguística dos primórdios, na língua como força criadora e destruidora. A leitura eu já fiz, e o que a leitura sugere é que sempre sentimos esse poder como se ele estivesse se afastando de nós, ou nós então nos afastássemos dele – se não nos distanciássemos dessa capacidade, assim se assinalaria nosso fracasso em sermos assimilados no mundo real dos adultos, ou seja, estaríamos loucos. Nosso ressentimento com esse afastar-se da poesia assume a forma (entre outras formas) de desprezo por poetas adultos e por poemas; poetas que, por sua própria natureza, acusam-nos por essa distância, fazem-na sentida, mas não conseguem lhe dar fim.

Lembro de quando abriu em Topeka o Hypermart, um espaço na forma de um caixotão de quase 22 mil metros quadrados, com alas imensas, cheias de torres de produtos brilhantemente embalados e iluminados, e lembro em particular da ala dos cereais, com caixas em “tamanho família” de Cap'n Crunch se repetindo até onde a vista era capaz de alcançar. E a andar de patins – não estou brincando – por entre essas infinitudes açucaradas havia jovens funcionários uniformizados, tanto no sentido de usarem os uniformes de sua empresa



Uma Coca é uma Coca  
é uma Coca

quanto no sentido de uniformemente seguirem as convenções da “beleza” juvenil – que não era beleza, mas uma sublimação da permutabilidade perfeita, sendo os próprios patins um aceno, mesmo que datado, para a lubricidade do capital. Cada floco ou tiquinho de milho inflado pertencente a mim pertence de igual modo a você – Andy Warhol é o Whitman do real: “Uma Coca é uma Coca e não há soma em dinheiro que possa lhe comprar uma Coca melhor do que aquela que o mendigo da esquina está bebendo. Todas as Cocas são a mesma e todas as Cocas são boas.” A mesma bondade, a boa mesmice: a energia que fluía por mim também me desfazia no Hypermart – um mercado que era, para o meu eu de meleca no nariz, o que o Mont Blanc foi para Shelley –, e considero essa energia integrante da poesia. “Poesia é um tipo de dinheiro”, disse Wallace Stevens; ela faz a mediação, como o dinheiro, entre o individual e o coletivo, dissolve aquele nesse, ou deixa aquele se reformar a partir desse, apenas para se dissolver outra vez. Você se lembra da impressão (ou a tem agora) de ser um nó experimental numa rede ilimitada de bens e fluxos? Porque isso também é poesia, ainda que numa forma pervertida, na qual as relações entre pessoas devem parecer que são coisas. O afeto da troca abstrata, a sensação de que tudo é fungível – qual a canção disso? A canção real de minha adolescência bem poderia ser o tecnopop da década de 1980, mas o impulso que lhe dá origem, mantenho, é a Poesia.

Naquele verão eu participei do acampamento pelo Dia da Volta à Natureza no Gage Park. Como houve uma onda de calor, os aturdidos instrutores de adolescentes, querendo nos proteger da insolação, levaram-nos para assistir a uma matinê de um dólar, no Gage 4 Theater, durante cinco dias seguidos. Lembro de *O planeta dos macacos* – todos os campistas mais novos choraram de terror. Quero apenas notar que, a cada vez que as luzes iam se apagando – foram esses os primeiros filmes que pude ver num cinema sem o amortecedor emocional da minha família –, eu sentia que outros mundos eram possíveis, percebia que todos os meus sentidos tinham sido recompostos e aguçados, que alguns deles estavam se fundindo aos dos outros garotos sentados a meu lado no escuro com suas Cocas gigantes. Rapidamente essa impressão passava, à medida que o filme progredia e a imagem de um mundo alternativo específico surgia diante de nós na tela; nenhum vestígio disso restava na hora em que nos soltavam no dia extraordinariamente

O Teatro da Natureza  
em Topeka

brilhante, mas toda vez que as luzes diminuam e aparecia o primeiro *trailer* eu me sentia dominado por uma capacidade abstrata que associava à Poesia. Não a obra de arte em si – nem sequer quando ela é grande –, mas o pequeno espaço livre que uma sala de exibição produz. (Há alguns verões, assisti a uma ópera agressivamente medíocre num magnífico teatro ao ar livre em Santa Fé e, quando meu tédio já se aprofundava para transformar-se em algo como um transe, aconteceu-me ver, de nossos lugares distantes, um único vaga-lume que piscava lentamente em volta da orquestra, depois pairava sobre o palco e afinal retornava para quem do proscênio: sua luz aparecendo aqui no Novo México e depois a três léguas de Sevilha, aqui no tempo do relógio e lá no presente contínuo da arte. Desde então, quando posso, assisto a teatro ao ar livre, menos interessado na peça que apresentam do que em observar, digamos, um helicóptero da polícia sobre o Central Park ir à deriva para o espaço aéreo sobre a Floresta de Arden – enquanto o suspeito, como gosto de imaginar, de volta ao presente histórico, escapa.)

Por um lado, é uma experiência mundana e, por outro, uma experiência da estrutura por trás do mundano, nesgas de tela não preparada que espiam através do real. E – por que não falar a respeito? – foder e ser fodido era, é, parte disso, o modo como o sexo e as substâncias podem liquidificar os pormenores da percepção numa experiência de forma. O modo como uma pessoa gagueja pode ser liquidificado por canção.

Não há necessidade de continuar multiplicando exemplos de um impulso que não pode produzir exemplos adequados – de uma capacidade que não pode ser objetivada sem falsificação. Escrevi em sua defesa, e em defesa da nossa denúncia dela, porque essa é a dialética de uma vocação não menos essencial por ser impossível. Tudo o que peço aos odiadores – dos quais eu, também, sou um – é que se esforcem para aperfeiçoar seu desprezo, pensando até em levá-lo a se relacionar a poemas, em que ele será aprofundado, não dispersado, e em que, criando um lugar para a possibilidade e as ausências presentes (como as melodias não ouvidas), ele pode chegar a se parecer com amor.

**Ben Lerner** (1979) publicou *The Lichtenberg Figures*, seu primeiro livro de poemas, em 2004, mas ganhou notoriedade internacional em 2011 com o romance *Estação Atocha* (Rádio Londres). É autor de *10:04* (romance) e *No Art*, volume que reúne toda sua obra poética. Em 2015, ganhou a MacArthur Foundation Fellowship. Este ensaio foi publicado em 2016 na coleção Farrar Strauss Originals. Tradução de Leonardo Fróes

**Paulo Pasta** (1959) é um dos mais importantes pintores brasileiros contemporâneos. Na *serrote*, publicou “*Crapola*, estopa e parafina – Sobre Philip Guston” (número 2) e o ensaio visual “Encarte” (edição 14). Esta série foi realizada especialmente para acompanhar o ensaio de Ben Lerner.